

Friedrich-Schiller-Universität Jena
Philosophische Fakultät
Institut für Germanistische Literaturwissenschaft



**Zwischen Erfahrung und Idee:
Das Symbolische als Darstellungs- und Erkenntnisform um 1800**

Magisterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
MAGISTER ARTIUM (M. A.)

Vorgelegt von	Falk Bornmüller
Geboren am	27.11.1979 in Eisenach
Erstgutachter	Prof. Dr. Klaus Manger
Zweitgutachter	Prof. Dr. Gottfried Gabriel

Leipzig, 16. Oktober 2006

Siglenverzeichnis

AA	Immanuel Kant, <i>Gesammelte Werke</i> (alle Seitenangaben aus dem Werk Kants beziehen sich auf diese Ausgabe).
AdB	Allgemeine Deutsche Biographie.
Aesth.	Alexander Gottlieb Baumgarten, <i>Aesthetica</i> .
Anth.	I. Kant, <i>Anthropologie in pragmatischer Hinsicht</i> .
DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
DZPhil	Deutsche Zeitschrift für Philosophie.
ECW	Ernst Cassirer, <i>Gesammelte Werke</i> .
GJb	Goethe-Jahrbuch.
HWP	Historisches Wörterbuch der Philosophie.
KdU	I. Kant, <i>Kritik der Urteilskraft</i> .
KrV	I. Kant, <i>Kritik der reinen Vernunft</i> .
LA	Johann Wolfgang Goethe, <i>Die Schriften zur Naturwissenschaft</i> (Leopoldina-Ausgabe).
Med.	A. G. Baumgarten, <i>Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus</i> – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts.
Met.	A. G. Baumgarten, <i>Metaphysica</i> .
MuR	J. W. Goethe, <i>Maximen und Reflexionen</i> .
NA	Friedrich Schiller, <i>Werke</i> (Nationalausgabe).
Prol.	I. Kant, <i>Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können</i> .
SW	Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, <i>Sämmtliche Werke</i> .
WA	J. W. Goethe, <i>Werke</i> (Weimarer Ausgabe).

1. Einleitung	5
2. Konzeptionen zu einer Grundlegung der Ästhetik	8
als Theorie der Sinnlichkeit	8
2.1 Das untere Erkenntnisvermögen	10
2.2 Von den dunklen Vorstellungen	16
2.3 „Aufmerksamkeit“ als Grenzbestimmung	21
2.4 Das Vermögen durchdringender Einsicht	23
2.5 Das Bezeichnungsvermögen	24
2.6 Die <i>ars analogi rationis</i>	28
3. Analogie als Bedingung des Symbolischen	32
3.1 Die grundlegende Bestimmung des Analogischen bei Kant	33
3.2 Analogie und Symbol – Ein Äquivalenzverhältnis in	38
der „Kritik der Urteilskraft“?	38
3.2.1 „Worauf kommt’s an?“	40
3.2.2 Ein freies Spiel	45
4. Schellings symboltheoretischer Ansatz	49
4.1 Zum Kontext der „Philosophie der Kunst“	49
4.2 „Wie ist Philosophie der Kunst möglich?“	53
4.3 Die Bedeutung des Symbolischen	59
5. Symbolische Darstellungs- und Erkenntnisformen bei Goethe	66
5.1 Wilhelm Meister und Hamlet	68
5.2 Weisen der Darstellung:	
Die <i>Metamorphose</i> als sich vollziehender Versuch	74
5.3 Die „zarte Differenz“ – Anspruch und Reichweite der <i>geschauten Idee</i>	88
6. Schlußbetrachtung	97
7. Literaturverzeichnis	99
Erklärung des Verfassers	106

1. Einleitung

Natura infinita est,
sed qui symbola
animadverterit
omnia intelliget
licet non omnino.

Tommaso Campanella
De sensu rerum et magia

Es bedarf lediglich geringer bibliographischer Mühe, um unter dem Stichwort „Symbol“ eine ansehnliche Zahl von Publikationen ausfindig zu machen. Diese Vielfalt ist nicht allein dem langanhaltenden Erfolg der psychoanalytischen bzw. tiefenpsychologischen Traumdeutung und ihrer Traumsymbolik geschuldet,¹ sondern hat ihre Wurzeln vor allem in Ernst Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“ (1923–29), aus der heraus der Symbolbegriff in einen umfassenden kulturphilosophischen und -wissenschaftlichen Kontext eingepaßt wurde.

Symbolisierung ist einerseits als Programm aufzufassen, die Differenz von Sprache und Welt durch die Zurückführung auf den Zusammenhang von Symbolverwendung und -verstehen begrifflich faßbar zu machen und damit auf Symbolsysteme sowie in sprachphilosophischer Hinsicht auf kommunikative Handlungen zu beziehen. Seit Nelson Goodmans „Sprachen der Kunst“ (1968), in der neben Cassirers Ansatz die symboltheoretischen Überlegungen (mit Blick auf Kunst, Literatur / Poesie und Naturwissenschaft) des späten 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen, wird in dieser Richtung nicht nur der Frage nachgegangen, unter welchen Umständen etwas als Symbol fungiert, sondern in welcher Weise die Verwendung von Symbolen als Mittel zur Erschließung bzw. sogar Erschaffung ‚neuer Welten‘ dienen kann.²

In einer anderen Perspektive hat sich in der Entwicklungsgeschichte des Symbols parallel dazu eine zeichenfunktionelle Bedeutung erhalten, die in Logik, Mathematik und anderen exakten Wissenschaften ein Verfahren bezeichnet, in welchem ein sprachlicher Ausdruck durch ein Zeichen mit einer eindeutigen Zuordnung ersetzt wird. Während in dieser grundsätzlichen Parallelität strikt konventionell vereinbarte Zeichen noch mit einer gewissen Sicherheit unterschieden und gegen andere Zeichenverwendungen abgegrenzt werden können, bereiten vor allem Verwendungsweisen, in denen Gegenstände, Handlungen oder systematische Zusammenhänge auf eine bestimmte Art bedeutsam werden, Probleme, wenn es darum

¹ Siehe etwa Sigmund Freuds *Die Traumdeutung* (1900).

² Der dementsprechende Titel von Nelson Goodmans Arbeit lautet *Weisen der Welterzeugung* (1978).

geht, ihre Wirkung und Funktion zu beschreiben: Gewöhnlich lassen sich für konventionalisierte Zeichenverwendungen Regeln angeben, anhand derer die Bedeutung und der systematische Platz von Zeichen in einem Zusammenhang bestimmt wird. Demgegenüber ist die zweite Perspektive auf das Symbolische, auch angesichts der vielschichtigen historischen Entwicklung,³ scheinbar nicht in der Lage, begrifflich die Verwendung symbolischer Formen und die Möglichkeiten der Bezugnahme und Bedeutung erschöpfend zu behandeln. Die Schwierigkeiten liegen im Gegenstand der Behandlung selbst begründet: Das Symbolische ist ein kognitives Phänomen und geht über das hinaus, was Sprache als das anthropologisch wichtigste Instrument zur verstehenden Erkenntnis von Weltwirklichkeit gewöhnlich auszudrücken und zu leisten vermag. Metaphern und sog. ‚sprachliche Bilder‘ zeigen jedoch, daß auch Sprache jenseits ihres willkürlich-konventionellen Zeichencharakters dazu geeignet sein kann, den ihr eigentlich nicht zugänglichen Bereich sinnlich-ästhetischer Fülle in einer sich annähernden Form sprachlicher Darstellung einzuholen.

Das Problem der Unaussprechlichkeit dessen, was in einer symbolischen Bezugnahme vor sich geht, führt auf eine wesentliche Eigenschaft des Symbolischen, die Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist: Weder ausschließlich dem begrifflichen Denken zugehörig – da schlechthin nicht auf einen Begriff zu bringen –, noch ein bloßes sinnliches Datum – da die Tätigkeit des Verstandes benötigt wird –, scheint das Symbolische zwischen logischem und analogischem Denken zu changieren.⁴ In welcher Weise es vermittelnd, von der einen zur anderen Art der Betrachtung überleitend verfährt, soll im folgenden ausführlicher untersucht werden.

Die Arbeit beschränkt sich im wesentlichen auf den Zeitraum 1785–1805 und geht lediglich in der einleitenden Erörterung zur Entstehung der Ästhetik auf Alexander Gottlieb Baumgartens grundlegende Schrift aus den Jahren 1750/1758 zurück. Mit der Fokussierung des angegebenen Zeitraumes kann m.E. nicht nur eine sinnvolle Konzentration auf drei zeitnah entstandene symboltheoretische Ansätze ermöglicht, sondern zugleich der Tatsache begegnet werden, daß sich Auffassungen und Standpunkte im Abstand von Jahrzehnten z.T. erheblich wandeln. Es geht hier also nicht darum, generalisierend ‚das Symbol bei Kant‘ (was

³ Vgl. dazu etwa Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols. Ein Versuch*, Berlin 1912, Heinz Hamm, Art. *Symbol*, in: Karlheinz Barck et. al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart Weimar 2003, S. 805–839, sowie Peter Kobbe, Art. *Symbol*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin New York ²1984, S. 308–333.

⁴ Zum Verhältnis von logischem und analogischem Denken siehe Gottfried Gabriel, *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Paderborn et. al. 1997, hier bes. Kap. 2, S. 25–48.

noch möglich wäre) oder alle Nuancierungen des goetheschen Symbolverständnisses nachzuzeichnen (was wohl einige Bücher füllen würde). Vielmehr ist der Verfasser bemüht, ausgehend von Baumgartens Bestimmung der sinnlichen Vorstellungsarten, die Arbeiten von Kant, Schelling und Goethe daraufhin zu befragen, wie das Symbolische als Mittler zwischen Erfahrung und Idee behandelt wird und welche erkenntnistheoretische Bedeutung ihm dabei zukommt.

2. Konzeptionen zu einer Grundlegung der Ästhetik als Theorie der Sinnlichkeit

Im folgenden soll es darum gehen, den erkenntnistheoretischen Raum zu erschließen, in dem sich das Verständnis und die Analyse symbolischer Darstellungsformen auf einer terminologischen Grundlage bewegen können. Die vorgestellten Positionen und Überlegungen für die Formulierung der Erkenntnisfunktion des Symbolischen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts orientieren sich dabei hauptsächlich an den die philosophische Disziplin der Ästhetik allererst begründenden Schriften Alexander Gottlieb Baumgartens. Darüber hinaus gewährleisten die Behandlung der systematischen Entwicklung und Hervorhebung des unteren Erkenntnisvermögens sowie der damit einhergehenden Würdigung der Erkenntnisfunktion sinnlicher Wahrnehmung eine Verortung im entsprechenden philosophiegeschichtlichen Kontext, der für spätere Symbolkonzepte bezeichnend sein wird.

In seiner Schrift „Aesthetica“ (1750/1758) begreift Alexander Gottlieb Baumgarten die Ästhetik als eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*). Sie wird dabei als eine Theorie der freien Künste (*theoria liberalium artium*) verstanden, als die untere Erkenntnislehre (*gnoseologia inferior*), die Kunst des schönen Denkens (*ars pulchre cogitandi*) sowie als die Kunst des der Vernunft analogen Denkens (*ars analogi rationis*).⁵ Auffällig ist die mehrfache Umarbeitung der Definition der Ästhetik, die bereits in der „Metaphysica“ (1739, ²1742) bei der Gestaltung der zweiten Auflage vorgenommen wird und in veränderter Form Eingang in die „Aesthetica“ findet.⁶ Wurde in der ersten Auflage der

⁵ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica* [Aesth.], § 1. Die zitierten Passagen der *Aesthetica* sind entnommen aus: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der *Aesthetica* (1750/1758), übers. und hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg ²1988. Es ist zwar festzuhalten, daß Baumgarten selbst in der Definition der Ästhetik mehrere Begriffe gibt, um die neuartige wissenschaftliche Betrachtung des Sinnlichen zu beschreiben. Trotz der nicht immer konsequenten Begrifflichkeit kann jedoch kein relativistisches Verständnis angelegt werden, wie Pochat es scheinbar in der Zusammenführung von „intuitiver Erkenntnis“ sowohl mit *gnoseologia inferior* als auch *vita cognitionis* beabsichtigt. Vgl. Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986, S. 384. Von der generellen Problematik einer Übersetzung abgesehen, ist die Bestimmung von *gnoseologia inferior* als „untere Erkenntnislehre“ (γνώσις – Erkenntnis; λόγος – logos – Wort, „Lehre“, inferior comp. – unten befindlich) insofern vorzuziehen, als ein vorschneller Rekurs auf eine weithin unbestimmte Intuition bzw. Gefühlsbedingtheit vermieden wird. Howard Caygill, *Über Erfindung und Neuerfindungen der Ästhetik*, in: DZPhil 49 (2001), S. 233–241, weist in einer kritischen Anmerkung zu Hans Rudolf Schweizers Übersetzung in *Ästhetik als Philosophie der Erkenntnis*, Basel Stuttgart 1973, darauf hin, daß Baumgarten für die Bezeichnung des unteren Erkenntnisvermögens in Abgrenzung zur *gnoseologia inferior* als untere Form der Erkenntnis wie schon in der *Metaphysica* den Ausdruck *facultas cognoscitivae inferioris* verwendet. (vgl. ebd., S. 239, Anm. 8)

⁶ Ernst Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ästhetik, durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*, Leipzig 1911, S. 15f., verweist auf die bereits in der *Metaphysica* angelegte Ästhetik-

„Metaphysica“ die Ästhetik noch als eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis *und* Darstellung (*scientia sensitive cognoscendi et proponendi*) aufgefaßt, die durch „eine geringere Vollkommenheit der Überlegung und der sinnlichen Rede“ als Rhetorik, durch eine entsprechend „größere Vollkommenheit“ als universale Poetik bezeichnet wird, so fällt der Bezug zu Rhetorik und Poesie in der zweiten Auflage weg.⁷ Die Ästhetik ist zwar weiterhin eine Wissenschaft der Erkenntnis und Darstellung, nun aber in der beigegebenen Erläuterung ausschließlich „Logik des unteren Erkenntnisvermögens“ (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*).⁸ Der einleitende Passus der „Aesthetica“ verzichtet dann gänzlich auf den Aspekt der Darstellung; einige Erläuterungen des Ästhetikbegriffs aus einer späteren Fassung der „Metaphysica“ finden sich hier wieder.⁹

Baumgarten führt an, daß sich ein natürlicher Zustand der Entwicklung des unteren Erkenntnisvermögens *ohne* methodische Ausbildung als natürliche Ästhetik (*aesthetica naturalis*) bezeichnen und gleich der natürlichen Logik in eine angeborene (das schöne Talent) und eine erworbene, diese wiederum in eine lehrende und ausübende Fähigkeit einteilen lasse.¹⁰ Diese Übertragung einer Unterscheidung von Christian Wolff in *logica naturalis* und *logica artificialis*¹¹ auf die Ästhetik verweist zum einen auf den Anspruch an die Ästhetik als einer der Logik gleichwertigen Disziplin, zum anderen auf eine angestrebte Verhältnisbestimmung von unterem und oberem Erkenntnisvermögen. Das Entsprechungsverhältnis von Logik und Ästhetik schlägt sich in der Gliederung der „Aesthetica“ nieder, da die Ästhetik mit der Aufteilung in Theoretische Ästhetik, die sich in Heuristik, Methodenlehre und Semiotik

Definition im Zusammenhang einer eigenständigen Behandlung des unteren Erkenntnisvermögens und läßt deshalb das „Jahr 1737 oder 38 als das eigentliche Geburtsjahr der Ästhetik gelten“.

⁷ In der *Aesthetica* erläutert Baumgarten, daß die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis ein weiteres Gebiet als die Rhetorik und Poetik umfaßt, mit denen sie nicht einfach identisch ist. Der Ästhetik kommt die Rolle einer allgemeinen theoretischen Betrachtung des schön Gedachten (*theoria pulchre cogitatorum generalis*) zu, die konkrete Praxis und die Ausübung im Einzelnen (*praxis ac executio singularis*) fallen dagegen nicht in ihren Aufgabenbereich. Vgl. Aesth. §§ 5f.

⁸ A. G. Baumgarten, *Metaphysica* [Met.], zitiert nach: A. G. Baumgarten, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, übers., eingel. und hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983, § 533. Alternative Varianten der Ästhetik-Definition bei H. R. Schweizer, Theoretische Ästhetik, Anm. 80, S. 90.

⁹ Met. § 533: „Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est *aesthetica* (Logica facultatis cognoscitivae inferioris, Philosophia gratiarum et musarum, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis).“ (Hervorh. im Original) Diese Version des § 533 ist der 7. Auflage von 1779 entnommen (Textausgabe von H. R. Schweizer).

¹⁰ Vgl. Aesth. § 2.

¹¹ Christian Wolff, *Philosophia rationalis sive logica, pars II*, hrsg. v. Jean École, Hildesheim et. al. 1983, §§ 6ff., S. 109ff.

gliedert, sowie in Praktische Ästhetik der Logik als ihrer „älteren Schwester“ (*soror eius natu maior*) im Aufbau folgt.¹²

2.1 Das untere Erkenntnisvermögen

Die Bedeutung der Ästhetik als einer zu begründenden Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis liegt in der Hervorhebung und systematischen Einordnung der erkenntnistheoretischen Funktion des unteren Erkenntnisvermögens gegenüber der des oberen Erkenntnisvermögens, das aus der rationalistischen Tradition heraus seinen bestimmenden und nur in diesem Sinne *höherwertigen* Status beibehält. Eine Erklärung des unteren Erkenntnisvermögens enthält in ausführlicher Form bereits die „Metaphysica“, deren wichtigste Abschnitte die Grundlage für die Ästhetik bilden. Baumgarten unterscheidet in der Bestimmung des Erkenntniswertes der Vorstellungen zunächst die Gesamtheit der dunklen Vorstellungen (*perspectiones obscurae*), die den Grund der Seele (*fundus animae*) bilden, und die verworrenen Vorstellungen (*perceptiones confusae*) von den klaren Vorstellungen (*perceptiones clarae*) sowie den deutlichen Vorstellungen (*perceptiones distinctae*). Diese Einteilung gründet sich auf Überlegungen von Wolff, nach denen eine klare Vorstellung dadurch charakterisiert ist, daß sie sich von anderen Vorstellungen unterscheiden läßt.¹³ Wenn die in einer klaren Vorstellung enthaltenen und deren Unterscheidbarkeit begründenden Merkmale bestimmbar und damit klar sind, ist diese Vorstellung sowohl *klar* als auch *deutlich*. Sind die benannten Merkmale jedoch dunkel, so ist diese Vorstellung als eine unmittelbar erfolgende zwar *klar*, aber in Ermangelung unterscheidender Merkmale *verworren*. Eine dunkle Vorstellung ist nicht von anderen Vorstellungen zu unterscheiden – sollte sie einzelne klare Merkmale enthalten, so sind diese nicht hinreichend, um eine Unterscheidbarkeit herbeizuführen.¹⁴

Das Verhältnis zwischen diesen verschiedenen Vorstellungsarten ist in einer Kombination von horizontaler und vertikaler Ausrichtung beschreibbar. Wenn das räumliche Verständnis der unteren und oberen Erkenntnisvermögen auf einer vertikalen Positionierung zwischen den zwei Polen „unten“ und „oben“ beruht, dann sind auf dem Boden die dunklen Vor-

¹² Vgl. Aesth. § 13.

¹³ Vgl. Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen* (1720, ¹¹1751), hrsg. v. Charles A. Corr [u.a.], Hildesheim et. al. 1983, §§ 198ff., S. 110ff.

¹⁴ Michael Oberhausen, *Dunkle Vorstellungen als Thema von Kants Anthropologie und A. G. Baumgartens Psychologie*, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Heft 14, Hamburg 2002, S. 123–146, hier S. 125f. Zum Verhältnis von *klar* und *deutlich* G. Gabriel, Art. *Klar und deutlich*, in: HWP, Bd. 4, Sp. 846ff.

stellungen¹⁵, im oberen Bereich (jedoch nicht an der absoluten Spitze¹⁶) dagegen die klaren Vorstellungen präsent. Diese anschauliche Einteilung widerspricht nicht Baumgartens Charakterisierung, nach der die in der Gesamtheit einer Vorstellung (*perceptio totalis*, eine „ganze“ Vorstellung) wiederum als Ganzes vertretenen Teilvorstellungen (*perspectiones partiales*), die dunkel bleiben, als ein „Feld der Dunkelheit“ (*campus obscuritatis*) benannt werden, welches sich von dem „Feld der Klarheit“ (*campus claritatis*) in der Gesamtheit *aller* Vorstellungen abhebt.¹⁷ Das Feld der Klarheit enthält wiederum in sich die Felder der Verworrenheit (*campus confusionis*), der Deutlichkeit (*campus distinctionis*) und der Vollständigkeit (*campus adaequationis*), die – um im bildlichen Ausdruck Baumgartens zu bleiben – in einer horizontalen Fläche, allerdings oberhalb des Feldes der Dunkelheit gelegen, Areale beanspruchen. Diese Aufteilung in zwei *Sphären* des Oben und Unten wird unterstützt durch die Rede vom *regnum tenebrarum* im Kontrast zum *regnum lucis*¹⁸, die sich als voneinander separierte Bereiche zwar weder überschneiden noch gegenseitig durchdringen, aber Teil von Vorstellungen sein können, die in beide Sphären hineinspielen. Zu diesen Vorstellungen gehören etwa dunkle Vorstellungen, die im Zusammenhang mit einem verworrenen Gedanken stehen. Ein verworrener Gedanke unterscheidet nicht die Merkmale einer Sache, „dennoch vergegenwärtigt er sie [die Merkmale] sich oder stellt sie sich vor“.¹⁹ Die Fähigkeit der Seele, „etwas dunkel und verworren oder undeutlich zu erkennen“, nennt Baumgarten das untere Erkenntnisvermögen.²⁰ Die durch dieses Erkenntnisvermögen erworbenen Vorstellungen der Art, „eine verworrene Vorstellung zusammen mit einer dunklen“²¹ zu denken, werden nun sensitive bzw. sinnliche Vorstellungen (*perceptiones sensitivae*)²² genannt. Eine verworrene Vorstellung muß klar sein, allerdings verbleibt ein Teil dieser Vorstellung im Bereich des

¹⁵ Dies korrespondiert mit dem *fundus animae*, als der Gesamtheit der dunklen Vorstellungen in der Seele. Vgl. Met. § 511.

¹⁶ Diese herausgehobene Position kommt nur den vollständig klaren *und* deutlichen Vorstellungen in der begrifflichen Bestimmung des oberen Erkenntnisvermögens zu.

¹⁷ Vgl. Met. § 514.

¹⁸ Vgl. Met. § 518.

¹⁹ Met. § 510.

²⁰ Met. § 520.

²¹ So hatte es Baumgarten bereits 1735 in seiner Dissertationsschrift *Meditationes philosophicae de non-nullis ad poema pertinentibus* (Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts, übers., eingel. und hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg 1983) [Med.] formuliert: Das sensitive Streben (*sensitivus appetitus*), „solange es aus einer verworrenen Vorstellung des Guten herrührt“, gibt dabei den sensitiven Vorstellungen ihren Namen, um sie „von den verstandesmäßigen, in allen möglichen Graden deutlichen [Vorstellungen] unterscheiden“ (Med. § III) zu können.

²² Vgl. Med. § III: „Vorstellungen, die durch den niederen Teil des Erkenntnisvermögens erworben worden sind, sollen *sensitiv* heißen.“

Dunklen, wo zwar etwas vorgestellt, aber nicht unterschieden werden kann.²³ Dagegen ist eine klare Vorstellung nicht zwingend verworren, da sie auch deutlich sein kann.²⁴

In der skizzierten vertikalen Verschiedenheit der Sphären bleibt die hierarchische Abstufung des Erkenntniswertes erhalten, in der unter gleichen Voraussetzungen eine klare Vorstellung, die eine vorgestellte Sache von anderen Sachen und sogar einzelne Merkmale der vorgestellten Sache unterscheiden kann, auf einer höheren Stufe der Erkenntnis steht und damit einer dunklen Vorstellung, die nichts unterscheidet, überlegen ist.²⁵

Die weitere Einteilung der Vorstellungen orientiert sich an Umfang und Inhalt der Vorstellungen: Im Hinblick auf den Umfang mißt Baumgarten der geringsten Erkenntnis als der Erkenntnis eines einzigen sehr kleinen Gegenstandes den geringsten Wert an Wahrheit bei; je größer (und zahlreicher) die Dinge sind, auf welche die Erkenntnis gerichtet ist, um so wahrer und bedeutender ist diese Erkenntnis. Auf der höchsten Stufe wahrer Erkenntnis richtet sich diese also auf die meisten und größten Dinge.²⁶ Auf der Seite des Inhalts werden verschiedene Abstufungen der Erkenntnis eingeführt und Kriterien verfaßt, anhand derer sich der Grad der Erkenntnis (*gradus cognitionis*) bemißt: Reichtum und Beschränktheit (*ubertas, angustia*) benennen dabei eine Stufe der Erkenntnis, zu der mehr oder weniger Teilvorstellungen beitragen, während in der Unterscheidung von Würde und Dürftigkeit (*dignitas, vilitas*) eine Einschätzung über die Bedeutsamkeit dieser Vorstellungen maßgeblich ist. Hinzu kommen der genaue oder grobe Aufbau der Vorstellungen und der Grad der Ordnung zwischen der methodischen Erkenntnis und dem bloßen Gemenge.²⁷

Durch den mehrstufigen Aufbau und die dadurch ermöglichte Verortung der Vorstellungen resp. Erkenntnisse in einem komplexen Koordinatensystem in vertikaler und horizontaler Ausrichtung kann Baumgarten die Übergänge zwischen dunklen und ver-

²³ Met. § 510: „Wer sich etwas verworren denkt, stellt sich einiges dunkel vor.“

²⁴ Darüber hinaus sind klare Vorstellungen generell besser geeignet, sensitive Vorstellungen mitzuteilen. Es ist deshalb zunächst unerheblich, ob in klaren Vorstellungen Merkmale, mit denen die Wiedererkennung einer vorgestellten Sache und die Unterscheidung von anderen Gegenständen möglich ist, unterscheidbar sind oder nicht. Aus diesem Grund tritt Baumgarten in den *Meditationes* dem Vorurteil entgegen, ein Gedicht sei je dunkler desto vollkommener (bzw.) poetischer. Die Vollkommenheit eines Gedichts bemißt sich dagegen an dem Grad der Klarheit zur besseren Mittelbarkeit sensitiver Vorstellungen. Vgl. Met. § XIII. Die Poesie hat es nach Baumgartens Diktion hauptsächlich mit verworren-klaren Vorstellungen zu tun, da das ästhetische Empfinden sich an der Zahl sinnenfälliger und damit plastisch-konkreter Vorstellungen bemißt, die vor allem zu sinnlicher Anschaulichkeit beitragen. Vgl. dazu ausführlich E. Bergmann, *Die Begründung der deutschen Ästhetik*, S. 5ff.

²⁵ Vgl. Met. § 520.

²⁶ Vgl. Met. § 515.

²⁷ Vgl. Met. § 515: „Je Wahreres die Erkenntnis in je größerer Ordnung erkennt, desto wahrer und daher bedeutender ist sie.“

worrenen, klaren und deutlichen Vorstellungen beschreiben, ohne jeweils an eine starre Dichotomie gebunden zu sein. Den Vorstellungen kommen komparative Charakterisierungen zu, sie sind etwa „stärker oder schwächer“ (*fortior/imbecillitas, debilior*), woraus ihre jeweilige Kraft und Wirksamkeit resultiert.²⁸ Die Komparation ist dabei ohne festen Vergleichspunkt konzipiert. Es handelt sich im ästhetischen Bereich durchweg um relationale Beziehungen, die eine präformierte *starre* Hierarchie ausschließen: Gemäß des quantitativen Kriteriums, nach dem die Menge der in einer Vorstellung enthaltenen Merkmale deren Stärke bestimmt, kann eine dunkle Vorstellung, die *im Vergleich* mit einer klaren Vorstellung mehr Merkmale als diese enthält, stärker sein; dasselbe gilt für eine verworrene Vorstellung, die mehr Merkmale enthält als eine deutliche Vorstellung. In diesem Zusammenhang spielt also die Fülle (*ubertas*) der Merkmale die entscheidende Rolle, ihr gradueller Anstieg macht Vorstellungen zu vielsagenden Vorstellungen (*perceptiones praegnantes*).²⁹

Darüber hinaus ist aber nicht nur ein Vergleich der Fülle der Merkmale von dunklen und klaren bzw. verworrenen und deutlichen Vorstellungen, sondern eine Gewichtung in der Gesamtheit verbundener Vorstellungen (*perceptiones sociae*) möglich: In ihnen wird es mit Blick auf die miteinander verbundenen Vorstellungen je nach Stärke und Qualität immer eine herrschende Vorstellung geben.³⁰ Baumgarten hat diese verbundenen, in sich relational bestimmten und damit nicht *reinen* (rein deutlich, rein klar etc.) Vorstellungen in einem Ganzen im Blick,³¹ wenn er zwischen der Intensität und Extensität von Merkmalen unterscheidet: Die qualitative Komponente der Merkmale, die sich etwa an der *dignitas* bemisst, ist für die intensive Größe resp. Bedeutung einer Vorstellung verantwortlich, während die quantitative Komponente über die *ubertas* die extensive Größe resp. Bedeutung einer Vorstellung bestimmt.³² Der Unterschied zwischen Intensität (Merkmalssonderung) und Extensität (Merkmalshäufung bzw. -fülle) wird nicht ohne Grund auf dem „Feld der

²⁸ Vgl. Met. § 515.

²⁹ Vgl. Met. § 517. Der Begriff der ästhetischen Idee hat in Baumgartens *perceptio praegnant* als gleichsam ‚bedeutungsschwangerer‘ Vorstellung ihren Ursprung. Dazu G. Gabriel, *Der „Witz“ der reflektierenden Urteilskraft*, in: Frithjof Rodi (Hrsg.), *Urteilskraft und Heuristik in den Wissenschaften. Beiträge zur Entstehung des Neuen*. Weilerswist 2003, S. 197–210, hier S. 209.

³⁰ Vgl. Met. § 516.

³¹ Die relationale Bestimmung besteht sowohl zwischen einzelnen Vorstellungen als auch zwischen den einzelnen Teilvorstellungen einer Vorstellung: „Ich stelle mir bestimmte Dinge so vor, daß einige ihrer Merkmale klar, andere dunkel sind. Eine Vorstellung dieser Art ist, soweit sie klare Merkmale hat, deutlich, soweit sie dunkle hat, sinnlich. Und so ist diejenige Vorstellung deutlich, der etwas Verworrenheit und Dunkelheit beigemischt ist, und diejenige sinnlich, der etwas Deutlichkeit innewohnt. Diese zuletzt genannte wird auf ihrer schwächeren Seite durch das untere Erkenntnisvermögen geformt.“ (Met. § 522)

³² Vgl. Met. § 531.

Klarheit“ ausgebreitet: Hier, wo Verworrenheit, Deutlichkeit und Vollständigkeit – zum Teil mit Residuen auf dem „Feld der Dunkelheit“ – die jeweilige Charakterisierung einer Vorstellung bestimmen, wird entschieden, wie das relationale Gefüge im Bereich des unteren Erkenntnisvermögens beschaffen ist. Je extensiver und klarer eine Vorstellung ist, um so lebhafter ist sie und vermag Glanz und Frische (*nitor et splendor*) in die Rede zu bringen; das intensive Pendant steht dagegen für Trockenheit (*siccitas*) und eine spitzfindige Art zu denken und zu reden. Beide Arten der Klarheit bedeuten Verständlichkeit (*perspicuitas*), die dann entweder lebhaft (*vivida*) oder verstandesgemäß (*intellectualis*, sc. trocken) oder beides zugleich ist.³³ Der Grad der Lebhaftigkeit (und damit der Extensität) ist wiederum als qualitatives Merkmal entscheidend für die Einschätzung, welche Vorstellung vollkommener ist und auf einer höheren Stufe der Erkenntnis steht.³⁴

Neben der Einteilung der Merkmale und Vorstellungen im Hinblick auf Klarheit und Extensität berücksichtigt Baumgarten auch die erkenntnisorientierte Funktionalität von Vorstellungen, die aufgrund ihrer Verortung im erörterten Koordinatensystem die Fähigkeit haben, beweisend (*probans*), erklärend bzw. anzeigend (*explicans, declarans*), illustrierend bzw. erhellend (*illustrans, pingens*) sowie verdeutlichend und damit erschließend (*resolvens, evolvens*) zu sein. Dabei spielt das Bewußtsein der Wahrheit als Gewißheit (*certitudo*) einerseits als sinnliche Gewißheit in der Überredung (*persuasio*), andererseits als verstandesgemäße Gewißheit in der Überzeugung (*convictio*) eine bedeutende Rolle, da unter gleichen Voraussetzungen im gemeinsamen Denken der Sache *und* ihrer Wahrheit weitaus mehr Gehalt steckt als in der bloßen Vorstellung der Sache. Der Begriff der Evidenz als *sicherer* Verständlichkeit, die auf Gewißheit beruht, benennt dabei im überredenden oder überzeugenden Vollzug den Anspruch sinnlichen Erkenntnisvermögens, eine Einschätzung des Erkenntnisgehaltes zwischen einer über Gebühr ungewissen, oberflächlichen Erkenntnis (*superficiaria*) und einer gemäß der Erfordernis gründlichen Erkenntnis (*solida*) vornehmen zu können.³⁵

³³ Met. § 531.

³⁴ Met. § 532: „Sowohl die intensiv als auch extensiv klareren Vorstellungen können sinnlich sein; dann ist die lebhaftere vollkommener als die weniger lebhaftere. Die lebhaftere Vorstellung kann stärker sein als die intensiv klarere, auch wenn diese eine deutliche Vorstellung ist.“

³⁵ Vgl. Met. § 531. Auf die „zweifache Interpretationsmöglichkeit der *evidentia* – als Konzept und als rhetorische Figur“ in Baumgartens zweiter Veröffentlichung der *Aesthetica* (1758) verweist Rüdiger Campe, *Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik*, in: DZPhil 49 (2001), S. 243–255, hier S. 244f. In der Unterscheidung von *lux aesthetica* als der „Rhetorik der *attentio* auf das, was Sinn machen kann, *attentio* auf den Bau der Zeichen“ (ebd., S. 253), und *persuasio aesthetica* als der eigentlich bedeutsameren *evidentia* (Bezeichnung für die nichttropischen – syntaktische, klangliche, morphologische etc. – Figuren), in der sich die Intention des Redenden vollstreckt und die eine Überredung zu Überzeugungen ist, wird die ästhetische Rhetorik in ein metaphorisches Spannungsverhältnis

Mit der Bestimmung des Verhältnisses zwischen dunklen, klaren, verworrenen und deutlichen Vorstellungen entsprechend den ihnen zugehörigen Merkmalen reagiert Baumgarten auf den von ihm selbst in der „Aesthetica“ vorgestellten Einwand, die Verworrenheit als die Unbestimmtheit der Merkmale sei die Mutter allen Irrtums.³⁶ In diesem Vorwurf klingen unausgesprochen auch Vorbehalte gegen die Relevanz sinnlicher Erkenntnis und den Stellenwert des unteren Erkenntnisvermögens überhaupt an: Baumgarten wendet dagegen nun ein, daß gerade die Verworrenheit als eine unerläßliche Voraussetzung für die Entdeckung der Wahrheit zu gelten habe, zumal ebenso wie in der Natur kein spontaner Sprung aus der Dunkelheit in die Klarheit des Denkens erfolge.³⁷ Deshalb gelte es – *ex nocte per auroram meridies*³⁸ –, sich ästhetiktheoretisch um die Verworrenheit zu bemühen, um gerade den befürchteten Irrtümern auf die Spur zu kommen und eine Verbesserung der Erkenntnis eben nicht aus einer Empfehlung des verworrenen Denkens, sondern einer Betrachtung, inwieweit der (verstandesgemäßen) Erkenntnis ein Rest verworrenen Denkens anhaftet, zu erreichen.³⁹

Die in den „prägnanten“, vielsagenden Vorstellungen enthaltene Mannigfaltigkeit führt Baumgarten zu einer Aufwertung der bloß klaren und durch die Fülle der Merkmale verworrenen Erkenntnis, wodurch die *cognitio confusa* als eine „komplexe“ Erkenntnis charakterisiert und damit teils auch von ihrer pejorativen Bedeutung in der deutschen Übersetzung

zwischen Bedeutung (*lux*) und Illokution (*evidentia*) resp. Performanz gesetzt: „Die ästhetische Rhetorik bzw. die rhetorisch herzustellende Ästhetik ist die Metapher *ihrer* selbst; aber auch die *Metapher* ihrer selbst. Sie macht ein Bild von sich selbst; aber sie ist auch die rhetorische Operation dieser Abbildung selbst.“ (ebd.) In der „konsequenten Zerfällung der Rhetorik in eine Rhetorik der Bedeutung und eine Rhetorik der illokutionären Persuasion“ (ebd., S. 254) verbleibt die ästhetische Rhetorik erstmalig nicht bloß in der Differenz zu Logik und Grammatik, sondern weist implizit auf eine Rhetorik der Sprache, die dies allerdings nicht mehr in der Form der rhetorischen Tradition auszusagen weiß. (vgl. ebd.)

³⁶ Aesth. § 7.

³⁷ Den Gedanken einer kontinuierlichen Entwicklung hat Baumgarten vermutlich von Leibniz übernommen. Vgl. dazu in der Vorrede der *Nouveaux essais*: „Nichts geschieht auf einen Schlag, und es ist einer meiner wichtigsten und bewährtesten Grundsätze, daß die Natur niemals Sprünge macht. Ich habe diesen Satz *das Gesetz der Kontinuität* genannt [...]“ (Hervorh. im Orig.) Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers., eingel. und hrsg. v. Ernst Cassirer; Arthur Buchenau, Hamburg 1996, S. 13. Eine Übersicht zu den Voraussetzungen der Ästhetik Baumgartens in den Schriften Leibniz' bei Egbert Witte, *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A. G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*, Hildesheim et. al. 2000, S. 19–30. Der Baumgarten-Schüler Georg Friedrich Meier übernimmt in der „Vernunftlehre“, die sich im wesentlichen der Darstellung des genuin baumgartenschen Konzepts einer Ästhetik widmet, konsequent diese Auffassung: „In der Natur geschieht kein Sprung.“ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, hrsg. v. G. Schenk nach der 1. Aufl. 1752, Halle (Saale) 1997, § 156, S. 186 (die Seitenangabe folgt der Paginierung der Originalausgabe). Auch Immanuel Kant bemerkt in der *Kritik der reinen Vernunft*, daß „[...] in mundo non datur hiatus, non datur saltus, non datur casus, non datur fatum [...]“ (in der Welt ist keine Lücke, kein Sprung, kein Zufall, kein Schicksal gegeben). I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 229 [AA, IV].

³⁸ „Aus der Nacht über die Morgenröte zum Mittag“, d.h. kontinuierlich. Aesth. § 7.

³⁹ Vgl. Aesth. § 7.

befreit wird.⁴⁰ Durch die Nachdrücklichkeit, die den verworrenen Vorstellungen mit vielsagender Bedeutung zukommt, wird die seit Descartes hierarchisch übergeordnete Position der Forderung nach Klarheit *und* Deutlichkeit als bestimmendes Wahrheitskriterium für Erkenntnisse aufgelöst und die Ästhetik eine der traditionellen Logik adäquate Theorie der Sinnlichkeit.⁴¹

2.2 Von den dunklen Vorstellungen

An der Darstellung und Hervorhebung des unteren Erkenntnisvermögens ist ersichtlich, welchen Stellenwert Baumgarten den dunklen Vorstellungen, die den Grund der erkennenden und erkenntnisfähigen Seele ausmachen, beimißt: Im Gegensatz zu Leibniz, der dunkle und klare Erkenntnis als zwei hierarchisch voneinander geschiedene Stemmata eingeführt und dabei lediglich das Stemma der klaren Erkenntnis weiter entwickelt hatte,⁴² führt die Verhältnisbestimmung von dunklen und klaren Vorstellungen bzw. Erkenntnisqualitäten bei Baumgarten zu einer Einbeziehung der dunklen Vorstellungen in die Gesamtheit des sinnlichen Erkenntnisvermögens. Schon bei Leibniz sind die dunklen Vorstellungen nicht bloßes, sozusagen systemnotwendiges Antonym, da ihnen ein benennbarer Sachverhalt in bezug auf die Erkenntnisfähigkeit entspricht: Die *cognitio obscura* vermag es demnach nicht, eine vorgestellte Sache als eine solche zu erkennen und von anderen zu unterscheiden. An der Frage, wie mit dieser ‚Nicht-Erkenntnis‘ umzugehen ist, entscheidet sich die Relevanz dunkler Vorstellungen: Als Grenze der Erkenntnis bezeichnen sie einerseits den Kontrast zu den elaborierten, klaren Vorstellungen, andererseits konstituieren sie als unerläßliche Voraussetzung und so verstandene *prae-cognitio* deren Fundament.⁴³

⁴⁰ Bereits Christian Wolff hatte der Verworrenheit ihren negativen Aspekt genommen und in seiner *Deutschen Metaphysik* (1720) für ‚confusa‘ den mit ‚clara‘ korrespondierenden Ausdruck ‚undeutlich‘ gebraucht. Vgl. Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedanken*, § 275, S. 152. Siehe auch G. Gabriel, Art. *Verworrenheit II*, in: HWP, Bd. 11, Sp. 1017–1020.

⁴¹ Vgl. dazu G. Gabriel, *Klar und deutlich*, Sp. 846f.

⁴² G. W. Leibniz, *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* (Betrachtung über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen), in: ders., *Kleine Schriften zur Metaphysik*, hrsg. und übers. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt am Main ²1986, S. 32–47, hier S. 33: „Die Erkenntnis ist also entweder *dunkel* oder *klar* und die klare Erkenntnis wiederum entweder *verworren* oder *deutlich*, die deutliche Erkenntnis aber entweder *inadaequat* oder *adaequat* und gleichfalls entweder *symbolisch* oder *intuitiv* [...]“. Vgl. Hans Adler, *Fundus animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in: DVjs 62 (1988), S. 197–220, hier S. 198f.

⁴³ Der Bereich des Dunklen ist bei Leibniz schon unterschieden in grundsätzlich auflösbare dunkle Vorstellungen, die dann z.B. durch eine Veränderung der Wahrnehmungsbedingungen (entfernte Gegenstände werden näher betrachtet etc.) zu klaren Vorstellungen werden können, und prinzipiell nicht auflösbare Dunkelheit, an der das menschliche Erkenntnisvermögen mit seinen beschränkten Fähigkeiten scheitert, so etwa aufgrund einer zu kurzen Dauer der Perzeption oder gegenüber nicht mehr wahrnehmbaren Gegenständen. Vgl. H. Adler, *Fundus animae*, S. 199.

Obwohl es in Baumgartens ästhetischem Konzept hauptsächlich um verworrene und klare Vorstellungen geht, hat doch der Bereich des Dunklen seinen systematischen Ort zumindest insofern, als in den verbundenen Vorstellungen immer auch Residuen dunkler Vorstellungen enthalten sind. Noch ausführlicher widmet sich Georg Friedrich Meier als Schüler Baumgartens in einem Abschnitt seiner „Vernunftlehre“ den dunklen Vorstellungen bzw. Erkenntnissen und kommt zu dem Schluß, daß diese eine notwendige Vorstufe zur Erlangung höherer, also mindestens klarer Erkenntnis sind.⁴⁴ Dunkle Vorstellungen sind generell unbewußte Vorstellungen und keine bewußten Gedanken.⁴⁵

In der Grenzziehung zwischen unbewußten und bewußten Vorstellungen „scheint ein Widerspruch zu liegen“, wie noch Kant sehr viel später in seiner „Anthropologie“ festhält: „[D]enn wie können wir wissen, daß wir sie [die Vorstellungen] haben, wenn wir uns ihrer nicht bewußt sind?“⁴⁶ Eine Vorstellung zu haben bedeutet ja im herkömmlichen Verständnis, sich ihrer bewußt zu sein, da der Akt des Vorstellens als ein aktiver Vorgang wesentlich vom vorstellenden (und erkennenden) Subjekt abhängig ist. Das Nicht-Bewußtsein von unterscheidenden Merkmalen kompensiert dann nicht das Bewußtsein von einem dunkel wahrgenommenen bzw. vorgestellten Gegenstand: Ein minimales Bewußtsein von einer dunkel vorgestellten Sache müßte daher eigentlich vorhanden sein, um überhaupt sinnvoll von einer Vorstellung reden zu können. Kants Erklärung verweist auf den Umstand, daß Vorstellungen zwar *mittelbar*, d.h. als Vorstellungen überhaupt bewußt, allerdings zugleich *unmittelbar* nicht bewußt sein können. Ein weit entfernter Gegenstand etwa kann als ein solcher erkannt werden, so daß ihm eine Vorstellung entspricht, obwohl die Bestimmung der jeweiligen Teilverstellungen dieser ganzen Vorstellung nicht möglich ist.⁴⁷

In Meiers Ausführungen bleibt dagegen zunächst unverständlich, wie eine (unbewußte) dunkle Vorstellung *einer* Sache sein soll, die nicht von anderen Sachen unterschieden werden kann.⁴⁸ Um die Realität dunkler *Vorstellungen* aufzuweisen, beruft sich Meier auf die lediglich

⁴⁴ „Wir wollen [...] bemerken, daß die dunkle Erkenntnis den Stoff ausmacht, aus welchem die Seele das ganze Gebäude ihrer klaren Erkenntnis aufführt.“ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 159, S. 195. Etwas später heißt es noch deutlicher: „Ohne dunkle Erkenntnis könnten wir gar keine klare Erkenntnis haben, denn hier kann der Satz als wahr angenommen werden: aus **Nichts wird Nichts.**“ (Hervorh. im Orig.) Ebd.

⁴⁵ Vgl. G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 155, S. 184f.

⁴⁶ I. Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) [Anth.], AA VII S. 117–333, hier § 5, S. 135. Zitiert nach der neueren, textkritischen Ausgabe von Reinhard Brandt, Hamburg 2000.

⁴⁷ Anth. § 5, S. 135.

⁴⁸ Die scheinbar paradoxe Engführung von ‚Erkenntnis‘ und ‚Nicht-Unterscheidung‘ durchzieht bei Meier die gesamte Charakterisierung der Dunkelheit, deren nicht ganz glücklich gewählte Einleitung lautet: „Die dunkle Erkenntnis ist wie die stockfinstere Nacht, in welcher wir die um uns befindlichen Körper nicht von einander unterscheiden können.“ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 155, S. 185.

anhand ihrer Wirkungen erfahrbare und daher auch zu behauptende Wirklichkeit dunkler *Erkenntnis*. Da die Dunkelheit keine gänzliche Unwissenheit sei, dürfe ein Nicht-Bewußtsein von (dunklen) Vorstellungen keine simple Leugnung derselben nach sich ziehen: Wer nur eine dunkle Erkenntnis von etwas habe, stelle sich diese doch vor.⁴⁹ Als Entscheidungskriterium dafür, ob eine Vorstellung bewußt oder unbewußt ist, bietet Meier eine nötige Anzahl *zureichender* Merkmale an: Demnach ist eine dunkle, unbewußte Vorstellung in Unwissenheit dieser nicht näher spezifizierten zureichenden Merkmale als „der erste Grad der Erkenntnis“⁵⁰ unvollkommener als die vollkommenere klare, bewußte Vorstellung. Die dunkle Erkenntnis einer Sache ist nicht mit vollständiger Unwissenheit über dieselbe zu identifizieren, ihr fehlen lediglich die bewußt wahrgenommenen und bestimmenden Merkmale, um sie von anderen unterscheiden zu können.

Der nächste und die anfängliche Verwirrung auflösende Schritt zu einer umfassenderen Beschreibung des *fundus animae* ist bei Meier eine Differenzierung des Begriffs der Dunkelheit, durch die in einer dreifachen Einteilung der Status der Dunkelheit als eine entscheidende Vorstufe der Erkenntnis erwiesen und das eigentlich Unfaßbare des Dunklen wenigstens ansatzweise bestimmt werden soll. Meier geht zunächst von einer graduellen Verfaßtheit der Dunkelheit aus, in der diese nicht schlichtweg dunkel zu nennen ist, sondern eine Erkenntnis durchaus dunkler als eine andere sein kann. Die verschiedenen Grade der Dunkelheit orientieren sich an der Menge der Merkmale, denn „[j]e mehrere und größere Merkmale mir unbekannt sind, desto größer ist die Dunkelheit, je weniger und je kleinere Merkmale mir aber unbekannt sind, desto geringer ist die Dunkelheit meiner Erkenntnis“⁵¹. Der daraus resultierende Impetus gibt dem erkennenden Subjekt ausreichend Zuversicht, denn das Bemühen um eine klare Erkenntnis kann in dieser Hinsicht nie umsonst sein: Durch die Bestimmung und das Auffinden auch nur weniger Merkmale wird die Dunkelheit stets vermindert und daraus folgt – um eine für die Philosophie der Aufklärung populäre Übertragung im Sinne des *ex nocte per auroram meridies* aufzugreifen – das Erlebnis einer „[...] Morgendämmerung der Erkenntnis“⁵².

⁴⁹ Beispielhaft nennt Meier undeutliche Erkenntnisse, die von Farben, Gerüchen, Geschmackserlebnissen herrühren: Deren Merkmale seien zwar nicht im einzelnen bewußt, doch werden sie als klare Erkenntnisse angesehen. Die Vielzahl klarer und undeutlicher Erkenntnisse verweise somit auf die Wirklichkeit dunkler Erkenntnis. Vgl. G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 159.

⁵⁰ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 155, S. 185. Vgl. zur Kennzeichnung von *hinreichenden* und *nicht hinreichenden* Merkmalen auch Met. § 524.

⁵¹ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 158, S. 192.

⁵² G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 158, S. 193.

In der von Meier angeführten Differenzierung der verschiedenen Momente von Dunkelheit treten nun bemerkenswerte Implikationen hervor, die stärker noch als bei Baumgarten auf die anthropologische Bedingtheit des Erkenntnisvermögens verweisen: Eine erste Einteilung in *schlechterdings dunkle* und *beziehungsweise dunkle Erkenntnis* spricht der schlechterdings dunklen Erkenntnis den möglichen Status einer wahren Erkenntnis generell ab (d.h. sie muß nicht klar werden können bzw. muß dies sogar unmöglich sein), während die nur beziehungsweise dunkle Erkenntnis mit Blick auf die Einschränkung menschlicher Erkenntniskraft als relationale Erkenntnis betrachtet wird: „Wenn die Kräfte eines denkenden Wesens nicht zureichen, eine Erkenntnis klar zu machen, so ist dieselbe Erkenntnis in Absicht auf dieses Wesen dunkel.“⁵³ Eine zweite Einteilung betrifft die *Dunkelheit der Sachen selbst* sowie die *Dunkelheit im Denken desjenigen, dem die Erkenntnis dunkel ist*, und schließt mit Blick auf das spezifisch menschliche Erkenntnisvermögen an die erste Einteilung an.

Mit einer dritten Einteilung in *gänzliche Dunkelheit*, deren Inhalte völlig unbewußt und absolut von nichts anderem zu unterscheiden sind, und einer Dunkelheit, die *einesteils dunkel* ist und eine Vorstellung teils bewußt, teils unbewußt macht, wird ersichtlich, „[...] daß alle unsere klare Erkenntnis einesteils dunkel“ ist,⁵⁴ und daß alles Wahrnehmbare in näherer Betrachtung immer wieder Mannigfaltiges aufzeigt, dessen wir uns (noch) nicht bewußt sind.⁵⁵ Wie schon bei Baumgarten steht in Meiers Einteilung der Dunkelheit eine Verhältnisbestimmung mit Rücksicht auf menschliche Erkenntnisfähigkeit im Mittelpunkt, die vermuten läßt, daß die für eine Untersuchung sinnlicher Erkenntnis in Betracht kommenden dunklen Vorstellungen und Erkenntnisse wohl zumeist *beziehungsweise* (nach der ersten Einteilung), *in bezug auf denjenigen mit einer dunklen Erkenntnis* (nach der zweiten Einteilung) sowie *einesteils* (nach der dritten Einteilung) sein werden.

Die in der Einteilung Meiers vorgenommenen Präzisierungen verweisen auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt: Sowohl in Beziehung auf das Subjekt, welches mit bestimmten Kenntnissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten ausgestattet sein muß, um eine Sache klar erkennen zu können, als auch in Beziehung auf ein Objekt, das in seiner Beschaffenheit genügend Merkmale aufweisen muß, um erkannt zu werden, ist die sinnliche Erfahrbarkeit und Erkenntnis einzuordnen.

⁵³ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 156, S. 187.

⁵⁴ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 156, S. 189.

⁵⁵ Vgl. G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 156, S. 189.

Weil aber doch ein jeder Mensch, der den Gebrauch seiner Erkenntniskräfte hat, einige klare Erkenntnis besitzt, so kann man auch mit Wahrheit behaupten, daß die Dunkelheit in der wahren Erkenntnis auch allemal einigen Grund in dem Gegenstande der Erkenntnis habe. Doch mit diesem Unterschiede: daß manchmal der Gegenstand mehr Schuld hat an der Dunkelheit, als der Mensch, dem er dunkel ist, manchmal aber der Mensch die vornehmste Ursache der Dunkelheit in sich enthält.⁵⁶

Die Bedeutung des Bereichs dunkler Vorstellungen für eine theoretische Fundierung der Ästhetik belegen in der Folge Baumgartens und Meiers u.a. Friedrich Wilhelm von Hoven in seiner akademischen Initiationsschrift „Versuch über die Wichtigkeit der dunkeln Vorstellungen“ (1780)⁵⁷ sowie noch 1813 Johann Christoph Schwab in seiner letzten Veröffentlichung „Von den dunkeln Vorstellungen“⁵⁸ mit umfangreichem und eindeutigen Bezug zu leibnizschen Gedanken, die jedoch in einigen Punkten von der traditionellen Linie abweicht. Während von Hoven die Notwendigkeit dunkler Vorstellungen für das Entstehen von Empfindungen aufzuweisen sucht und ihnen in gewisser Hinsicht eine empfindungsweckende Kraft zuweist, die mitunter stärker als die der klarsten Vorstellungen sein kann,⁵⁹ argumentiert Schwab mit einer Unterscheidung von Wahrnehmung und Empfindung, wobei in seinem Sprachgebrauch der „schwankende Begriff“ der Vorstellung zunächst auf die *Empfindung* zurückgeführt wird, aus der nach einem geschehenen sinnlichen Eindruck die Vorstellung als Repräsentant der Empfindung hervorgehe.⁶⁰ Schwab erweitert in seiner Darstellung die baumgartensche Aufstellung insofern, als sich die Betrachtung insbesondere dem Übergang zwischen den beiden Sphären der Dunkelheit und Klarheit und damit dem Abgrenzungskriterium der Aufmerksamkeit widmet: Diese ist nun entscheidend dafür verantwortlich, welche (sinnliche) Empfindung der Stärke nach (bewußt) wahrgenommen und durch weitere Aufklärung sowie Bestimmung der Merkmale für eine Bearbeitung durch das obere Erkennt-

⁵⁶ G. F. Meier, *Vernunftlehre*, § 156, S. 187.

⁵⁷ Friedrich Wilhelm von Hoven, *Versuch über die Wichtigkeit der dunkeln Vorstellungen in der Theorie von den Empfindungen*, Stuttgart 1780. Friedrich Wilhelm von Hoven (1760–1838), der ebenso wie Schiller, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, ein Adept der herzoglichen Karlsschule war, legte mit dieser Schrift ein akademisches Arbeitszeugnis für den Landesherrn ab. Bedeutendere Verdienste als mit seinen wissenschaftlichen Arbeiten erlangte er jedoch in seiner praktischen Tätigkeit als Mediziner. Vgl. den Eintrag in der AdB, Bd. 13, Leipzig 1881, S. 215f.

⁵⁸ Johann Christoph Schwab, *Von den dunkeln Vorstellungen; ein Beytrag zu der Lehre von dem Ursprung der menschlichen Erkenntniß*, Stuttgart 1813. J. C. Schwab (1743–1821), seit 1778 als Professor für Logik und Metaphysik in Karlsruhe tätig, schloß sich nicht der seinerzeit vielbeachteten kritischen Philosophie an, erwähnte diese nicht einmal in seinen Vorlesungen und bestritt zeitlebens die epoche-machende Wirkung des neuen Systems. Sein Festhalten am Dogmatismus Leibniz-Wolffscher Prägung brachte ihn in eine Alleinstellung innerhalb seines Fachs, deren er sich bis hin zur genannten Publikation vollkommen bewußt gewesen ist. Vgl. den Eintrag in der AdB, Bd. 33, Leipzig 1891, S. 157f.

⁵⁹ F. W. von Hoven, *Wichtigkeit der dunkeln Vorstellungen*, S. 25 und 34ff.

⁶⁰ J. C. Schwab, *Von den dunkeln Vorstellungen*, § 4, S. 10 und § 13, S. 21f.

nisvermögen zugänglich gemacht werden kann. Welche Funktion kommt der Aufmerksamkeit über Schwabs Bestimmung hinaus noch zu?

2.3 „Aufmerksamkeit“ als Grenzbestimmung

Im 18. Jahrhundert ist der Aufmerksamkeitsbegriff als Apperzeptionsbegriff aufzufassen, dem eine Einordnung zwischen dem voluntaristischen und dem sensualistisch-dispositionalen Konzept entspricht. Das voluntaristische Konzept betont dabei die mit der Aufmerksamkeit verbundene psychische Aktivität, während der sensualistisch-dispositionale Aspekt der Aufmerksamkeit als einem kognitiven Phänomen gerecht zu werden sucht.⁶¹ In der Besprechung dunkler Vorstellungen gemäß Meiers Einteilung in der „Vernunftlehre“ wurde bereits auf den Prozeß der Bewußtwerdung im Übergang von dunklen zu weniger dunklen bzw. klaren Vorstellungen hingewiesen. Von der Perzeption, der sinnlichen Wahrnehmung als erster Stufe der Erkenntnis, verläuft der Transformationsbereich bis zur Apperzeption, die schon ein begrifflich urteilendes Erfassen impliziert.

Während mit Leibniz das Verhältnis zwischen den (unwillkürlichen) Wahrnehmungen und den (willkürlichen) Strebungen als ein koexistenter, doppelter Aspekt von bewußter Auffassung und tätiger Aufmerksamkeitsausrichtung beschrieben werden kann, gestaltet Wolff die tätige Seite dieses Verhältnisses zu einem Vermögen, welches eine vermittelnde Stellung zwischen dem unteren und oberen Erkenntnisvermögen, zwischen Sinnlichkeit und Verstand einnimmt.⁶² In den *Vernünfftigen Gedancken* wird dieses alle Empfindungen, Einbildungen und Gedanken überhaupt begleitende Vermögen, „sich auf eines unter ihnen dergestalt zu richten, daß wir uns dessen mehr als des übrigen bewußt sind“, wodurch „ein Gedanke mehr Klarheit bekommt als die übrigen haben“,⁶³ mit der allgemein und natürlich beschränkten Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen verknüpft. Das Vermögen, seine Aufmerksamkeit auf etwas Bestimmtes richten zu können, ist nun nicht bloß ein physisch und psychisch bedingtes, sondern wesentliches Element der Kognition: Die bewußte und achtgebende Auffassung verstärkt die Fähigkeit zur (Wieder-)Erinnerung wie auch die Ausbildung der Einbildungskraft⁶⁴; als ein zwar angeborenes, aber durch beständige Übung weiter auszubildendes Vermögen ist die Aufmerksamkeit graduell verfaßt und damit auf

⁶¹ O. Neumann, Art. *Aufmerksamkeit*, in: HWP, Bd. 1, Sp. 635–645, hier Sp. 642f.

⁶² O. Neumann, *Aufmerksamkeit*, Sp. 642.

⁶³ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken*, § 268.

⁶⁴ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken*, § 269.

fortschreitende Erkenntnis hin ausgelegt.⁶⁵ Einen wichtigen Beitrag leistet die Befähigung zum aufmerksamen Betrachten zudem in der sukzessiven Analyse der Teile einer empfundenen oder eingebildeten Sache bzw. von etwas Mannigfaltigem: In der fortgesetzten und fortschreitenden Konzentration auf die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Teilen werden diese bei Bemerkung von Unterschieden für sich deutlich, die gesamte Sache bzw. das Mannigfaltige klar.⁶⁶

Indem wir die Sachen überdencken und durch das Gedächtniß vergewissert werden, daß wir vorhin auch dergleichen schon empfunden oder uns eingebildet; so erkennen wir dadurch die Aehnlichkeit und den Unterschied der Dinge. Und hiedurch gelangen wir zu Vorstellungen der Geschlechter und Arten der Dinge, welches man eigentliche Begriffe zu nennen pfleget und die der Grund der allgemeinen Erkäntniß sind.⁶⁷

In dem von Baumgarten in den „Philosophischen Briefen“ (1741 unter dem Pseudonym „Aletheophilus“) entworfenen, jedoch im Verfolg nicht weiter explizierten Konzept einer empirischen Ästhetik wird die Verbindungslinie zwischen unterem und oberem Erkenntnisvermögen entlang der Grenzbegriffe Aufmerksamkeit (*attentio*) auf jener und Absonderung (*abstractio*) auf dieser Seite verortet.⁶⁸ Der anonymisierte Verfasser, aus einem fiktiv zugesandten Manuskript zitierend, verweist sowohl auf den Anspruch der Logik im engeren Sinne, die Wissenschaft der Erkenntnis des Verstandes bzw. der (lediglich) deutlichen Einsicht zu sein, als auch auf die Notwendigkeit einer besonderen Wissenschaft, der die Beschreibung der Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis vorbehalten sei. Die Einteilung der Erkenntnis in dieser Ästhetik ergebe sich zwanglos aus den verschiedenen Vermögen, die unter das untere Erkenntnisvermögen zu rechnen sind, wobei den Anfang „die Kunst der Aufmerksamkeit [macht], weil sie zur Verbesserung aller übrigen Erkenntnis-Vermögen unentbehrlich ist“⁶⁹. Baumgarten betont den Aspekt willkürlicher Aufmerksamkeitssteuerung und unterminiert damit wie schon Wolff den doppelten Aspekt von Wahrnehmungen und Strebungen in der Konzeption von Leibniz.⁷⁰

⁶⁵ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken*, § 270.

⁶⁶ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken*, § 272.

⁶⁷ Chr. Wolff, *Vernünfftige Gedancken*, § 273.

⁶⁸ A. G. Baumgarten, *Zweiter philosophischer Brief* (1741), in: A. G. Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, hrsg., übers. und eingel. v. H. R. Schweizer; S. 66-72. Vgl. auch H. R. Schweizer, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Einleitung, S. XV–XVII.

⁶⁹ A. G. Baumgarten, *Zweiter philosophischer Brief*, S. 69.

⁷⁰ So heißt es etwa in Met. § 529: „Was ich mir klarer als anderes vorstelle, darauf gebe ich acht; was ich mir dunkler als anderes vorstelle, davon ziehe ich meine Gedanken ab. Also habe ich die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken und etwas außer acht zu lassen, aber in begrenztem Maße, daher in beiden Fällen nur in einem gewissen, nicht im höchsten Grad. Je mehr von einer begrenzten Quantität

Kant hebt dagegen in der „Anthropologie“ noch präziser als Wolff und Baumgarten hervor, daß Aufmerksamkeit und Absonderung sich auf bewußte Vorstellungen beziehen müssen: Als ein „wirklicher Akt des Erkenntnisvermögens“ ist Abstraktion eben nicht „bloße Unterlassung und Verabsäumung“ der Aufmerksamkeit, sondern ein bewußtes und willentliches Absehen von schon bewußten Vorstellungen. Die absondernde Tätigkeit besteht also darin, eine bewußte Vorstellung „von der Verbindung mit anderen in einem Bewußtsein abzuhalten“. Eine herausragende Bedeutung der Aufmerksamkeit steht bei Kant nicht mehr im Vordergrund, da das Abstraktionsvermögen „ein weit größeres Vermögen [ist] als das, zu attendieren: weil es eine Freiheit des Denkungsvermögens und die Eigenmacht des Gemüts beweist, den Zustand seiner Vorstellung in seiner Gewalt zu haben“. Die Fähigkeit, von etwas zu abstrahieren, ist als „eine Seelenstärke, welche nur durch Übung erworben werden kann“, in Kants anthropozentrischer Auffassung somit eine wirkliche Kraft der Selbstbestimmung.⁷¹

2.4 Das Vermögen durchdringender Einsicht

Der Fähigkeit, über die Aufmerksamkeit bestimmte Gegenstände der Wahrnehmung hervorzuheben und einer intensiven Betrachtung zu unterziehen, korrespondiert die *perspicacia*, das Vermögen durchdringender Einsicht.⁷² Baumgarten nennt die Fertigkeit, Übereinstimmungen zu erfassen, den Geist im engeren Sinne (*ingenium strictius dictum*), der in dem Maß an Bedeutung gewinnt, je verschiedener und unbekannter die betrachteten Gegenstände sind und je mehr diese Fertigkeit sowohl Übereinstimmungen als auch Gleichmäßigkeiten in den Verhältnissen und Proportionen derselben in sich begreift.⁷³ In der Bemerkung von Verschiedenheiten zeigt sich der Scharfsinn (*acumen*); der scharfsichtige Geist als eine Art Kombination dieser beiden Fähigkeiten ist das Vermögen durchdringender Einsicht.⁷⁴ Mit dieser

weggenommen wird, desto weniger bleibt übrig. Je mehr ich also meine Aufmerksamkeit einer Sache zuwende, desto weniger kann ich auf anderes achten. Folglich verdunkelt eine stärkere Vorstellung, welche die Aufmerksamkeit völlig in Anspruch nimmt, eine schwächere, oder sie bewirkt, daß man die schwächere außer acht läßt.“

⁷¹ Anth. § 3, S. 131f.

⁷² Die *perspicacia* zählt zu den Vermögen, die Baumgarten in der Weiterentwicklung von Chr. Wolffs unterem Teil des Erkenntnisvermögens (*facultatis cognoscitivae pars inferior*) in dessen *Psychologia empirica* (1732) neben *praevisio* (Vermögen der Voraussicht), *iudicium* (Beurteilungsvermögen), *praesagatio* (Ahndungsvermögen) sowie *facultas characteristica* (Bezeichnungsvermögen) ergänzt und zu einem eigenständigen unteren Erkenntnisvermögen (*facultas cognoscitiva inferior*) verbindet. Vgl. H. R. Schweizer, Theoretische Ästhetik, Anm. 3, S. 207.

⁷³ Met. § 572.

⁷⁴ Met. § 573: „Acutum ingenium est PERSPICACIA.“ Wenn, wie etwa bei G. F. Meier, *ingenium* infolge der Übertragung des französischen Ausdrucks *esprit* mit „Witz“ übersetzt wird, ergibt dies mit Blick auf die spätere Unterscheidung von Witz und Scharfsinn eine zunächst befremdlich erscheinende Bewertung der *perspicacia* als „scharfsinniger Witz“. Marie-Luise Linn, *A. G. Baumgartens ‚Aesthetica‘ und*

Terminologie, die nicht immer einheitlich ist, wird bei Baumgarten der Grund für die Unterscheidung von Witz als der Bestimmung von Ähnlichkeiten im Verschiedenen und Scharfsinn als der Bestimmung von Verschiedenem im Ähnlichen gelegt.⁷⁵

Das *durchdringende* Moment der *perspicacia* bedingt eine außergewöhnliche Zwischenstellung: Übereinstimmungen und Verschiedenheiten werden demnach entweder deutlich, also verstandesgemäß, oder sinnlich erkannt; als theoretische Fähigkeiten sind *ingenium*, *acumen* und *perspicacia* zwar den Erkenntnisvermögen entspringende, jedoch auch ausprägende und der Übung bedürftige Fertigkeiten.⁷⁶

2.5 Das Bezeichnungsvermögen

Die Funktion von Zeichen und deren Bezug auf die bezeichneten Gegenstände in der sinnlichen Wahrnehmung ist eng mit dem Verhältnis zwischen unterem und oberem Erkenntnisvermögen, sinnlicher Wahrnehmung und verstandesgemäßer Tätigkeit verbunden. Dem Bezeichnungsvermögen (*facultas characteristica*) kommt daher in der „Aesthetica“ eine besondere erkenntnistheoretische Bedeutung zu, weil die „drei allgemein gültigen Vorzüge der Erkenntnis“⁷⁷ zunächst in der Übereinstimmung der Gedanken sowie der Notwendigkeit eines Ordnungsprinzips bestehen und letztendlich, „da wir das Bezeichnete nicht ohne Zeichen erfassen können“,⁷⁸ die Übereinstimmung der Zeichen erfordern.⁷⁹ Letztere sind jedoch im Kontext der „Aesthetica“ vor allem im Zusammenhang mit formalen Ausdrucksmitteln der Rhetorik zu verstehen und verweisen deshalb mehr auf die *pulchritudo significandi* als einen schönen Stil denn auf eine zeichentheoretische Konzeption.

Allerdings hatte Baumgarten schon in der „Metaphysica“ die Fähigkeit, „Zeichen mit den bezeichneten Dingen in der Vorstellung zu verbinden“ und durch „die Kraft der Seele, sich die Welt zu vergegenwärtigen“, den „Zusammenhang der Zeichen“ zu ergründen, hervorgehoben.⁸⁰ Da dieser in der Welt bestehende Zusammenhang der Zeichen entweder deutlich

die antike Rhetorik, in: DVjs 41 (1967), S. 424–443, sieht dagegen Baumgartens Verwendung des Begriffs *ingenium* „eher in Richtung auf den Geniebegriff des Irrationalismus“ bezogen. (vgl. ebd., S. 431f.)

⁷⁵ Vgl. dazu G. Gabriel, *Ästhetischer „Witz“ und logischer „Scharfsinn“*. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung, Erlangen Jena 1996, S. 1.

⁷⁶ Vgl. Met. § 575, §§ 577f.

⁷⁷ Aesth. § 20.

⁷⁸ Aesth. § 20. Vgl. dazu auch Met. § 347: Das Zeichen ist ein Mittel, „die Wirklichkeit eines andern Dinges zu erkennen“, sein Zweck ist das Bezeichnete. In diesem Zweck-Mittel-Verhältnis ist das Zeichen somit ein notwendiges Prinzip für die Erkenntnis des Bezeichneten“ (Hinc signum est signati principium cognoscendi.).

⁷⁹ Vgl. Aesth. §§ 18–20.

⁸⁰ Met. § 619.

oder undeutlich (*vel distincte vel indistincte*) erkannt werden kann, ist das Bezeichnungsvermögen, welches sich über beide Erkenntnisvermögen erstreckt, entweder sinnlich oder verstandesgemäß (*vel sensitiva vel intellectualis*).⁸¹

Durch die Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem in der Vorstellung wird eine Erkenntnis nun symbolisch (*cognitio symbolica*) genannt, wenn die Vorstellung des Zeichens bedeutender als die des Bezeichneten ist; eine anschauende Erkenntnis beruft sich entsprechend auf den umgekehrten Sachverhalt.⁸² Die Gewichtung der Bedeutung der Vorstellungen von Zeichen und Bezeichnetem bestimmt gemäß einer graduellen Abstufung auch die Bedeutung des Bezeichnungsvermögens.⁸³

Unabhängig vom Unterschied anschauender und symbolischer Erkenntnis beschäftigt sich die Wissenschaft der bezeichnenden Ästhetik (*aesthetica characteristica*) sowohl als Erfindungs- wie auch als Auslegungskunst (*tam heuristica quam hermeneutica*) mit der sinnlichen Erkenntnis der Zeichen und ihrer entsprechenden Darstellung.⁸⁴ Die Unterteilung der Kunst der Bezeichnung und der Erkenntnis aus Zeichen als Zeichenkunde – *ars signandi et signis cognoscendi, characteristica*⁸⁵ – in Heuristik als Erfindung der Zeichen (*de inveniendis signis*) und Hermeneutik als Erkenntnis des durch die Zeichen Bezeichneten (*de cognoscendis signorum signatis*)⁸⁶ zeigt den wechselseitigen Aspekt des Umgangs mit Zeichen an: Somit ist das Bezeichnungsvermögen nicht nur für die ‚Vergabe‘ von Zeichen für ein Bezeichnetes verantwortlich, sondern steht generell für die Kompetenz, Zeichen als Zeichen für ein Bezeichnetes zu verwenden und zu verstehen.

Auch unter Berücksichtigung der Einschränkung, daß etwas fälschlich als Zeichen bzw. Bezeichnetes angenommen werden kann und dann zu einer falschen symbolischen oder anschauenden Erkenntnis führt,⁸⁷ bleibt die Gesetzlichkeit des Bezeichnungsvermögens unter den miteinander verbundenen Vorstellungen (symbolisch oder anschauend) auffällig, wonach

⁸¹ Vgl. Met. § 619.

⁸² Vgl. Met. § 620. Diese Zuweisung symbolischer Erkenntnis schließt in gewisser Hinsicht noch an Leibniz an, für den Symbole Zeichen für Dinge sind, „deren Erklärung wir beim augenblicklichen Denken der Abkürzung wegen aussetzen“. Es sind Zeichen für Ideen, „deren Sinn wenigstens dunkel und unvollkommen dem Geist vorschwebt“, die im Moment des Gebrauchs jedoch nicht ausführlich erklärungsbedürftig sind und als Erkenntnis „blind“ bleiben. G. W. Leibniz, *Meditationes*, S. 37.

⁸³ Met. § 622: „Je mehr also und je bedeutendere Zeichen das Bezeichnungsvermögen mit je mehr und je bedeutenderen bezeichneten Dingen unter je stärkeren begleitenden und vorausgehenden andersartigen Vorstellungen je stärker verbindet, umso bedeutender ist es.“

⁸⁴ Vgl. Met. § 622.

⁸⁵ Vgl. A. G. Baumgarten, *Philosophia generalis*, § 147 I (B), in: H. R. Schweizer, Texte zur Grundlegung der Ästhetik, S. 73ff.

⁸⁶ Vgl. Met. § 349.

⁸⁷ Vgl. Met. § 621.

jeweils die eine zum Mittel wird, die Wirklichkeit der anderen zu erkennen.⁸⁸ Konsequenz zu Ende gedacht folgte daraus für eine symbolische Erkenntnis die bestätigende Erkenntnisleistung aus dem Bezeichneten. Das Bezeichnete als Nicht-Zeichen sorgte dann für eine Erschließung des Zeichens, welches wiederum auf das Bezeichnete verweist. Diese Beziehung der Bezeichnung durch ein Zeichen, welches durch das von ihm Bezeichnete seine grundlegende Legitimation als Erkenntnisobjekt erfährt, wird bei Baumgarten nicht ausführlicher thematisiert oder gar problematisiert, für eine Analyse symbolischer Darstellungs- und Erkenntnisformen bleibt sie jedoch bedeutsam.⁸⁹

Kant nennt das Bezeichnungsvermögen in der „Anthropologie“ (hier als *facultas signatrix*) die „Erkenntnis des Gegenwärtigen als Mittel der Verknüpfung der Vorstellung des Vorhergesehenen mit der des Vergangenen“⁹⁰. Auffällig ist die Erläuterung der Symbole noch vor den eigentlichen Zeichen der Sprache sowie den Zeichen im weiteren Sinn:⁹¹ Als „Gestalten der Dinge (Anschauungen), sofern sie nur zu Mitteln der Vorstellung durch Begriffe dienen“, haben Symbole einen anderen Status als Zeichencharaktere, die bloß mittelbar den Begriffen zur gelegentlichen Reproduktion derselben beigegeben sind und an sich nichts bedeuten.⁹² Wie schon zuvor in der „Kritik der Urteilskraft“ will Kant die symbolische Erkenntnis nicht der intuitiven (sinnlichen), sondern der intellektuellen (begrifflichen) Vorstellungsart ent-

⁸⁸ Vgl. Met. § 620.

⁸⁹ Eberhard Ortland, *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Ansätze zur Wiedergewinnung von Baumgartens uneingelöstem Projekt*, in: DZPhil 49 (2001), S. 257–274, sieht in der Erörterung einer möglichen symboltheoretischen Reformulierung der ‚cognitio sensitiva‘ in Baumgartens Bemühen, gegenüber der rationalistischen Schulphilosophie eine „Unmittelbarkeit der anschaulichen Erkenntnis“ zu mobilisieren, eine recht enge Bestimmung des symbolischen Wissens. (ebd., S. 270) Obwohl Baumgarten „der erkenntniskonstitutiven Bedeutung der Zeichen in bemerkenswertem Maße Rechnung“ trage (ebd., S. 272), fehle ihm „die Einsicht in die zeichenkonstitutive Funktion syntaktischer und pragmatischer Normen“ (ebd.), die im Sinne neuerer Symboltheorien (Charles Sanders Peirce, Ernst Cassirer, Susanne K. Langer, Nelson Goodman) nicht nur eine weitestmögliche Bedeutung des Symbolischen im Gebrauch von Zeichen und Bildern, sondern als strengerer Maßstab für ein Symbolsystem auch die Erstellung eines Symbolschemas einfordern. (ebd., S. 271f.) Das zweistellige, auf der Beziehung *signum* – *signatum* beruhende Zeichenmodell Baumgartens ist deshalb zwar nicht anschlussfähig mit Blick auf eine gegenwärtige „semiotische Ästhetik“. (ebd., S. 272) Es belegt aber das Interesse an den „kognitiven Potenziale[n] in Erfahrungsbereichen“, die auch N. Goodman in seiner Betrachtung der Funktionsweise verschiedener Symbolsysteme, „die für unsere Welterschließung eine irreduzible Rolle spielen“, zu erfassen sucht. (ebd., S. 273)

⁹⁰ Anth. § 38, S. 191.

⁹¹ Diese hier so benannten „Zeichen im weiteren Sinn“ erfassen nach der grundlegenden Einteilung in willkürliche, natürliche und Wunderzeichen zu ersteren neben sprachlichen Zeichen auch Mimik, Noten, Ziffern, heraldische Standeszeichen, uniforme Dienstzeichen, Ehrenzeichen sowie Schandzeichen (Male etc.). Den natürlichen Zeichen gehören demonstrative Zeichen, etwa der Pulsschlag als Bezeichnung eines fiebrigen Zustandes, und rememorative Zeichen, etwa archäologische Fundstätten, sowie prognostische Zeichen an. Wunderzeichen sind Ereignisse, in denen sich die Natur der Dinge umkehrt (etwa Sonnen- und Mondfinsternisse). Vgl. Anth. § 39, S. 192ff.

⁹² Anth. § 38, S. 191.

gegengesetzt wissen.⁹³ Im Gegensatz zu Wolff und Baumgarten wird das Symbol nicht mehr als bloßes Zeichen, das über den intellektuellen Zugriff zuzuweisender Bedeutung verfügbar ist, dafür jedoch selbst als eine intuitiv-sinnliche Vorstellungsart in der Anschauung verstanden. Mit seiner Abweisung der einseitigen Relation Zeichen – Bezeichnetes vollzieht Kant eine markante Wende und überführt das Symbol in einen epistemischen Bereich, der sich nicht länger an willkürlicher und abbreviierender Zeichenverwendung bemißt.

Symbolische Erkenntnis gilt als ein „Mittel des Verstandes“, wobei indirekt Verstandesbegriffe auf „eine Analogie mit gewissen Anschauungen“ angewendet werden, um in der Darstellung eines Gegenstandes zur Bedeutung dieser Begriffe zu gelangen.⁹⁴ In der „Anthropologie“ gibt Kant damit zumindest dem Wortlaut nach eine präzisere Ansicht auf, die in der „Kritik der Urteilskraft“ noch angelegt war: Demnach sind Veranschaulichungen gemäß der Notwendigkeit, die Realität von Begriffen darzulegen, unerlässlich. Empirische Begriffe werden über Beispiele benannt, die anzeigen, ob ein Gegenstand in der Anschauung unter einen Begriff fällt. Für reine Begriffe des Verstandes, denen in der „Anthropologie“ unterschiedslos die symbolische Erkenntnisweise beigelegt wird, gilt jedoch das schematisierende Verfahren als maßgeblich. Nur für die Veranschaulichung von Vernunftbegriffen, denen „schlechterdings keine Anschauung angemessen gegeben werden kann“⁹⁵ wird das symbolische Verfahren in Anschlag gebracht. Obwohl Schema und Symbol gemeinsam als intuitive Vorstellungsarten den intellektuell-diskursiven gegenüberstehen, besteht der Unterschied in der Art der Übertragung: Im Schema werden korrespondierende Anschauungen a priori und ohne Alternativen übertragen, während im symbolischen Verfahren einem eigentlich sinnlich nicht darstellbaren Begriff eine Anschauung „unterlegt“ wird. (vgl. dazu ausführlicher Kap. 3)

Darüber hinaus hatte Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ angesichts einer Vielzahl von solchen analog „unterlegten“ Anschauungen im Sprachgebrauch auf das Erfordernis einer ausführlichen Untersuchung aufmerksam gemacht⁹⁶ – eine Ankündigung indes, die in späteren Schriften keine Entsprechung findet und in der „Anthropologie“ sogar zu einem polemischen Urteil verleitet: Analoge Verfahren der symbolischen Darstellung stehen als eine Art *bildliches Sprechen* demnach für eine „Armut an Begriffen“, und einen „Mangel an Mitteln, [...]“

⁹³ Anth. § 38, S. 191 und *Kritik der Urteilskraft*, AA V, S. 167–485 [KdU], § 59, S. 351f. Zitiert nach der neueren, textkritischen Ausgabe von Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.

⁹⁴ Anth. § 38, S. 191.

⁹⁵ KdU, § 59, S. 351.

⁹⁶ Vgl. KdU, § 59, S. 352.

Begriffe auszudrücken“⁹⁷. Dagegen nimmt Kant für die symbolischen Darstellungen der Moralität vor allem in der Religion, sofern etwa der Gottesdienst selbst nicht mit dem intellektuellen Gehalt verwechselt wird, sogar den Ausdruck „Aufklärung“ in Anspruch.⁹⁸ Es liegt somit die Vermutung nahe, daß Kant hier bei aller Unausführlichkeit seiner Behandlung zwei konkurrierende symbolische Verfahrensweisen vorstellt: Die nur in Bildern sich ausdrückende Sprache ist in Ermangelung objektiv bestimmter Verstandesbegriffe schlichtweg beschränkt, während eine bewußte Verwendung des Symbolischen dort, wo Begriffe sich der Veranschaulichung entziehen, eine höhere Einsicht in die eigene Verstandestätigkeit nahe legen. Im folgenden Kapitel wird deshalb zu untersuchen sein, wie Symbole gemäß der zweiten Art zu verschiedenen Formen der Analogie in Beziehung zu setzen sind.

2.6 Die *ars analogi rationis*

In der definitorischen Bestimmung der Ästhetik Baumgartens ist die *ars analogi rationis* als konstitutiver Bestandteil der Wissenschaft vom Sinnlichen benannt; bereits diese Bestimmung bezeichnet den Stellenwert, den der Verfasser ihr beimißt. Dem ursprünglich aus der Tierpsychologie entstammenden Begriff des Vernunftähnlichen (*analogon rationis*)⁹⁹, welches das

⁹⁷ Anth. § 38, S. 191.

⁹⁸ Vgl. Anth. § 38, S. 192. So auch mit Bezug auf die heilige Dreifaltigkeit, wo ein alter und ein junger Mann sowie ein Vogel „nicht als wirkliche, ihrem Gegenstande ähnliche Gestalten, sondern nur als Symbole vorgestellt werden müssen. [...] Wir können, um unseren Begriffen von vernünftigen Wesen Anschauung unterzulegen, nicht anders verfahren als sie zu anthropomorphosieren; unglücklich aber oder kindisch, wenn dabei die symbolische Vorstellung zum Begriffe der Sache an sich selbst erhoben wird.“ (Anth. Anm. § 30, S. 172f.)

⁹⁹ Diese Beschreibung basiert auf der Tieren und Menschen gemeinsamen Fähigkeit einer intuitiven Erfassung von Zusammenhängen zwischen Vorstellungen. Als geläufiges Beispiel bei Leibniz und Wolff fungiert der Hund, der sich beim Zeigen eines Stockes fürchtet, wobei die instinktive Reaktion aufgrund der Erwartungshaltung die Stelle der Vernunft einnimmt: „[...] cum haec casuum similium expectatio in dirigendis actionibus rationis vicem gerens sit rationis analogum [...]; canis analogum rationis habet.“ („[...] da die Erwartung eines ähnlichen Falles bei der Steuerung des Verhaltens gleichwie Vernünftiges verrichtend ein Analogon der Vernunft sein möge [...]; so hat der Hund ein der Vernunft analoges Denken.“) Christian Wolff, *Psychologia rationalis*, hrsg. und bearb. v. Jean École, Hildesheim et. al. 1994, § 765, S. 678f. Vgl. dazu die korrespondierenden Bemerkungen in der *Psychologia empirica*: „Expectationem casuum similium dicimus modum dirigendi actiones per olim facta in casu simili.“ [„Die Erwartung ähnlicher Fälle nennen wir die Art der Steuerung des Verhaltens über zurückliegende Sachverhalte in ähnlichen Fällen.“ (§ 503)]; „Quoniam igitur etiam in hoc expectatio casuum similium rationi similis; expectatio casuum similium est id, quod analogum rationis dici solet.“ [„Da nun folglich auch in dieser Erwartung eines ähnlichen Falles ein der Vernunft Ähnliches (ist); die Erwartung eines ähnlichen Falles ist dies, was gewöhnlich ein der Vernunft Entsprechendes genannt wird.“ (§ 506)] Christian Wolff, *Psychologia empirica*, hrsg. und bearb. v. Jean École, Hildesheim et. al. 1968. Siehe auch H. R. Schweizer, *Einleitung*, in: Texte zur Grundlegung der Ästhetik, S. XXf. Dagegen sieht Kant (Anth. § 35, S. 185ff) in der *expectatio casuum similium* ein empirisches Voraussehen, unabhängig von jeglicher „Vernunftkunde von Ursachen und Wirkungen“. Das Vorhersehungsvermögen (*praevisio*) geht auf die „Erinnerung beobachteter Begebenheiten, wie sie gemeiniglich aufeinander folgten“ (Anth. § 35, S. 186), bleibt aber mit Blick auf verlässliche Prognosen immer fehlerbehaftet. In bezug auf das Schicksal vertreten die Ahndung (*praesensio*) sowie die Vorhererwartung

auf dem sensitiven Gedächtnis beruhende empirische Folgerungsvermögen und damit das instinktiv situationsgerechte Verhalten benennt, gibt Baumgarten im Zusammenhang mit der empirischen Psychologie eine dezidiert erkenntnistheoretische Bedeutung:¹⁰⁰ Gebildet aus den Vermögen Witz bzw. ‚Geist‘ (*ingenium*), Scharfsinn, Gedächtnis (*memoria*), Vorhersehung (*praevisio*), Bezeichnung, Dichtungskraft (*facultas fingendi*) und dem Urteilsvermögen (*facultas diiudicandi*) ist das *analogon rationis* als Prinzip der aus der inneren Wahrnehmung (*sensus internus*) hervorgehenden sinnlichen Erkenntnis (*cognitio sensitiva*) vom Verstand als Prinzip der Vernunftkenntnis im begrifflichen Denken zu unterscheiden. Besonders die Dichtungskraft im Verbund mit der Einbildungskraft sowie die Fähigkeit zum ästhetischen Urteil (*iudicium sensitivum*) markieren diese Eigenständigkeit.

Das *analogon rationis* übernimmt die systematische Funktion eines Organons der ästhetischen Wahrheit, durch die Baumgarten einen eigenständigen und der Logik gleichberechtigt gegenüberstehenden Erkenntniswert des Analogischen voraussetzt. So zeigt sich die objektive metaphysische Wahrheit, die in einem Individuum als subjektive und im weiteren Sinne logische Wahrheit hervorgebracht wird, einerseits dem Verstand, wenn sie in den von diesem deutlich vorgestellten Objekten enthalten und dann auch logische Wahrheit im engeren Sinne ist. Andererseits kann diese Wahrheit auch Gegenstand des der Vernunft analogen Denkens sowie des unteren Erkenntnisvermögens sein und wird damit zur ästhetischen bzw. logischen Wahrheit im weiteren Sinne.¹⁰¹ Aus dieser parallelen Engführung des genuin logischen mit einem ästhetischen Erkenntnisverfahren leitet Baumgarten die Bezeichnung „ästhetikologisch“ ab¹⁰² und bestätigt damit die Übereinstimmung von *veritas aesthetica* und *veritas logica*.

Den Hintergrund dieser erkenntnistheoretischen Funktion bildet die anthropozentrisch und repräsentationistisch gedachte Auffassung von der Seele als einer die Welt vergegenwärtigenden Kraft (*vis repraesentiva universi*)¹⁰³, der im erfahrungspsychologischen Kontext die Fähigkeit, etwas zu erkennen, und somit Verstand im umfassenderen Sinne zugebilligt wird.¹⁰⁴ Der diskursiv verfahrenende, klar und deutlich erkennende Verstand korrespondiert in der begrifflich durchdringenden Beschreibung des Weltzusammenhangs (*nexus rerum*) mit der vergegenwärtigenden Verfahrensweise des *analogon rationis* im Medium der Sinnlichkeit,

(*praesagitio*) das Vorhersehungsvermögen; erstere bleibt ein „Hirngespinnst“, während die zweite im Sinne der *expectatio casuum similium* „ein durch Reflexion über das Gesetz der Folge der Begebenheiten nacheinander (das der Kausalität) erzeugtes Bewußtsein des Künftigen“ (Anth. § 35, S. 187) vertritt.

¹⁰⁰ Vgl. hier und im folgenden Ursula Franke, Art. *Analogon rationis*, in: HWP, Bd. 1, Sp. 229f.

¹⁰¹ Vgl. Aesth. § 424.

¹⁰² Vgl. Aesth. § 427.

¹⁰³ Met. § 513.

¹⁰⁴ Vgl. Met. § 519.

die eben diesen Zusammenhang klar und verworren in der anschaulich differenzierten, jedoch begrifflich ununterschiedenen Fülle vielfältiger Merkmale repräsentiert. Die „Kunst“ der sinnlichen Verknüpfung, d.h. die Fähigkeit, Vernunft und Verstand angesichts einer Fülle sinnlicher Merkmale in einer gegebenen Vorstellung im gleichen Maße, analog, zu gebrauchen, ist Voraussetzung und Ziel einer Theorie der sinnlichen Erkenntnis, zumal einer mit dem Anspruch, als Wissenschaft auftreten zu können.¹⁰⁵

In der Betrachtung der ästhetiktheoretischen Grundlagen hat sich gezeigt, in welche Verhältnisbestimmung die dem Verstand zuzuordnenden klaren und deutlichen sowie die dem Bereich der sinnlichen Erkenntnis angehörigen und auf dem Fundament dunkel-unbewußter Vorstellungen aufbauenden klaren und verworrenen Vorstellungen zu bringen sind. Für eine Untersuchung symbolischer Darstellungs- und Erkenntnisformen bleibt die Frage relevant, in welchem Maße dunkle und klare Vorstellungen die sinnliche Wahrnehmung eines Symbols bestimmen bzw. inwieweit eine solche Wahrnehmung bewußt oder unbewußt erfolgen muß.

Die Vermögen durchdringende Einsicht, Bezeichnung und Aufmerksamkeit sowie die Vernunftähnlichkeit stehen dabei in einem produktiven und verbindenden Verhältnis zwischen oberem und unterem Erkenntnisvermögen, Logik und Ästhetik. Ob diese beiden Disziplinen damit bereits bei Baumgarten in ein „komplementäres Konnubium“ treten, in dem Logik und Ästhetik als „zwei irreduzible Weisen der Welterzeugung oder -aneignung zu sehen“ sind, wie Egbert Witte meint,¹⁰⁶ ist m.E. nicht eindeutig zu beantworten. Dem unbestreitbaren Verdienst, überhaupt „die Fundierung der ästhetischen Philosophie“ initiiert zu haben¹⁰⁷, steht die zumindest in der „Metaphysica“ konsequent beibehaltene Unterscheidung der Erkenntnisvermögen in den Sphären ‚oben‘ und ‚unten‘ gegenüber.

¹⁰⁵ Michael Jäger, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, Hildesheim et. al. 1984, versucht, ausgehend von der im Kontext der Erörterung ästhetischer Wahrheit angelegten Betrachtung einer Sonnenfinsternis sowohl von einem Astronomen als auch von einem Hirten (Aesth. § 429), den Zusammenhang zwischen den sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts emanzipierenden Naturwissenschaften und Baumgartens ästhetiktheoretischer Schrift aufzuweisen. Da z.B. mit der Erfindung optischer Geräte ein Bewußtsein für die Grenzen der wissenschaftlichen Erkenntnisfähigkeit des Menschen einsetzte, legt Baumgarten mit der auf die bestehende Metaphysik aufbauenden Ästhetik eine systematische Begründung sensitiver Erkenntnis vor, um die Gegenstandsbereiche von Logik / rationalem Denken und Ästhetik / künstlerischem Denken festzulegen. Baumgartens Ansatz bleibt für das problematische Verhältnis Mensch vs. technischer bzw. naturwissenschaftlicher Fortschritt bis in die Gegenwart hinein relevant. Vgl. bes. S. 5ff., S. 63–87.

¹⁰⁶ Egbert Witte, *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A. G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*, Hildesheim et. al. 2000, S. 7f., 11.

¹⁰⁷ E. Witte, *Logik ohne Dornen*, S. 18.

Mit der Aufwertung der *perceptio praegnans* wird eine Begründung der Relevanz von klar-verworrener Wahrnehmung des unteren Erkenntnisvermögens systematisch durchgeführt und dezidiert auf das obere Erkenntnisvermögen bezogen. Der in dieser Begründung postulierte eigenständige Erkenntniswert verweist auf eine ästhetische Haltung, die von Baumgarten ausgehend einen erheblichen Einfluß auf die Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausübt. Es macht daher im Hinblick auf die Vielschichtigkeit symbolischer Darstellung durchaus Sinn, eine Betrachtung symboltheoretischer Konzeptionen um 1800 aus dem Blickwinkel einer solchen ästhetischen, von der Vielfalt und Fülle der Merkmale bestimmten Haltung anzugehen.

3. Analogie als Bedingung des Symbolischen

In der Erörterung des *analogon rationis* als einer vernunftähnlichen Fähigkeit wurde ein Verhältnis der Entsprechung eingeführt, welches auf einer besonderen Ähnlichkeitsbeziehung beruht: Es handelt sich hierbei nicht um den augenscheinlichen Vergleich zweier sinnlich wahrnehmbarer Gegenstände in der Wirklichkeit, sondern um eine Übertragungs- oder sogar Transformationsleistung. Die instinktive Reaktion des mit einem Stock konfrontierten Hundes in Erwartung gewohnter Schläge (vgl. Fn. 99) legt in der tierpsychologischen Betrachtung den Schluß nahe, das Tier verhalte sich so als ob es über eine Fähigkeit zum vernunftgemäßen Gebrauch eigener Geisteskräfte verfüge. Dieses *als ob* benennt den Maßstab für die Beschreibung einer Beziehung, die nicht auf einer Ähnlichkeit von Gleichartigem im Sinne von ‚in ausreichend vielen Merkmalen übereinstimmend und deshalb miteinander zu verknüpfen‘ beruht.¹⁰⁸ Angesichts des sich ängstigenden Hundes darf nicht tatsächlich über einen Schluß der Analogie behauptet werden, das Tier verfüge über eine Fähigkeit, die der Vernunft des Menschen in allen Merkmalen gleichkommt. Dennoch entspricht der Ablauf des Prozesses in Struktur und Ergebnis einer vernunftbasierten menschlichen Handlung.¹⁰⁹

Die Bestimmung einer Analogie als Ähnlichkeit im Modus des *als ob* verweist auf einen Bereich des Unsagbaren und nicht Mitteilbaren. Da eine Analogiebeziehung in diesem Sinne sich nicht einfach auf einen Vergleich reduzieren läßt, der in einer Gegenüberstellung das Eine mit dem Anderen gleichsam ‚verrechnet‘ und im besten Fall zu einem auf beiden Seiten dieser ‚Gleichung‘ ausgewogenen Verhältnis des $0 = 0$ kommt, stellt sich die Frage: Worin besteht die eigenwillige Form einer Analogie im nicht-mathematischen Kontext und welche Möglichkeiten der Erkenntnis ergeben sich daraus?

¹⁰⁸ Aus einer derartigen quantitativen Bestimmung der Ähnlichkeit resultiert dann als Problem die Frage nach dem Grad hinreichender Übereinstimmung: Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst* (1968), Frankfurt am Main 1997, beanstandet in der Analyse von Bedingungen für Repräsentation das Kriterium gradueller Bestimmung von Ähnlichkeit, da jeder Gegenstand zunächst „sich selbst in höchstem Maße ähnlich“ sowie das Ähnlichkeitsverhältnis reflexiv und symmetrisch ist. Eine Feststellung, welcher von zwei einander ähnlichen Gegenständen welchem ähnelt bzw. welcher Grad an Ähnlichkeit erreicht sein muß, um von einer Repräsentation sprechen zu können, scheint damit nicht möglich. (ebd., S. 15f.)

¹⁰⁹ So bestimmt auch Kant in seinem Beispiel von den Biber-Bauten das Vorgehen, bei dem „zu den Kunsthandlungen der Tiere in Vergleichung mit denen des Menschen [der] Grund dieser Wirkungen in den ersteren, den wir nicht kennen, mit dem Grunde ähnlicher Wirkungen des Menschen, [...] den wir kennen, als Analogon der Vernunft“ beschrieben wird. (KdU, Anm. § 90, S. 464)

3.1 Die grundlegende Bestimmung des Analogischen bei Kant

In der „Kritik der reinen Vernunft“¹¹⁰ hat Kant darauf aufmerksam gemacht, daß Analogien in der Philosophie „etwas sehr Verschiedenes von demjenigen [bedeuten], was sie in der Mathematik vorstellen“¹¹¹. Denn in dieser wird über die Verhältnisbestimmung durch Formeln eine Gleichheit in konstitutiver Form aufgestellt, mit der bei drei gegebenen Gliedern der Proportion über ein Schlußverfahren auch das vierte Glied gegeben bzw. konstruiert werden kann. Entgegen dieser quantitativen Bestimmung sind in der Philosophie qualitative Verhältnisse dafür verantwortlich, von drei gegebenen Gliedern das Verhältnis zu einem vierten Glied zu geben. Dieses Verhältnis ermöglicht zwar nicht die Erkenntnis dieses Gliedes selbst, so daß es a priori zu bestimmen ist, es gibt dafür aber eine Regel, wonach dieses Glied in der Erfahrung zu suchen ist, „und ein Merkmal, es in derselben aufzufinden“. In einer solchen „Analogie der Erfahrung wird also nur eine Regel sein, nach welcher aus Wahrnehmungen [eine] Einheit der Erfahrungen (nicht wie Wahrnehmung selbst, als empirische Anschauung überhaupt) entspringen [...]“ und die „als Grundsatz von den Gegenständen (der Erscheinungen) nicht konstitutiv, sondern bloß regulativ gelten“ soll.¹¹²

Die Bestimmung der Analogie der Erfahrung beruht auf dem Prinzip, daß Erfahrung als empirische Erkenntnis nur in einer notwendigen Verknüpfung der mannigfaltigen Wahrnehmungen und einer damit einhergehenden Bestimmung eines Objekts bestehen kann. Als Einheit des Mannigfaltigen birgt Erfahrung eine „Synthesis von Wahrnehmungen“ in sich, „die selbst nicht in der Wahrnehmung enthalten“ sein kann, sondern Hervorbringung eines Bewußtseins ist.¹¹³ Über die drei Modi der Zeit – *Beharrlichkeit*, *Folge* und *Zugleichsein* –, denen auf der Ebene des Verstandes die Kategorien *Substanz*, *Ursache* und *Wechselwirkung* entsprechen, wird in der Anschauung allein eine „Bestimmung der Existenz der Objekte in der Zeit“ durch „a priori verknüpfte Begriffe“ sowie die „Vorstellung der notwendigen Verknüpfung der Wahrnehmungen“ ermöglicht.¹¹⁴ Aus dieser grundlegenden Leistung der Analogie geht Erfahrung überhaupt erst hervor.

¹¹⁰ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781, ²1787) [KrV], AA IV S. 1–252. Zitiert nach der von Wilhelm Weischedel herausgegebenen Ausgabe der Werke Kants, Bd. III, Frankfurt am Main ¹⁰1988 gemäß der erweiterten zweiten Auflage der KrV (B).

¹¹¹ KrV, B 222.

¹¹² KrV, B 222f.

¹¹³ KrV, B 218f.

¹¹⁴ KrV, B 219.

Der apriorische Grundsatz einer „synthetischen Einheit aller Erscheinungen nach ihrem Verhältnisse in der Zeit“¹¹⁵ zielt auf die Verfaßtheit der ebenso apriorischen Form des inneren Sinns als Inbegriff aller Vorstellungen, auf den sich die ursprüngliche Apperzeption bezieht: Da in der transzendentalen Einheit die mannigfaltigen Wahrnehmungen ihrem Zeitverhältnis nach ins Bewußtsein integriert und zu einer Erfahrung *für* ein erkenntnisfähiges Subjekt werden sollen, können die Regeln in der Analogie der Erfahrung nur das Verhältnis von Erscheinungen untereinander und nicht die Dinge an sich selbst bestimmen.¹¹⁶ Die Gültigkeit der synthetischen Grundsätze und der ihnen zugrunde liegenden Analogien der Erfahrung besteht also nur in Ansehung des empirischen Verstandesgebrauchs, so daß „folglich die Erscheinungen nicht unter die Kategorien schlechthin, sondern nur unter ihre Schemate subsumiert werden müssen“. Somit ist das Ziel einer „Einheit des empirischen Erkenntnisses in der Synthesis“ nur zu erreichen, indem das Schema als ein „Schlüssel“ zum Gebrauch der Kategorien im Verfahren der Analogie „mit der logischen und allgemeinen Einheit der Begriffe“ verwendet wird, um die Grundsätze der Erscheinungen zusammenzusetzen.¹¹⁷

Das mit den Analogien der Erfahrung vorgestellte Verfahren ist in Kants Konzeption der „Kritik der reinen Vernunft“ ein unabdingbarer Bestandteil zur verstandesgemäßen Erfassung der Wirklichkeit im Übergang von den mannigfaltigen Wahrnehmungen über die unbestimmte Anschauung bis hin zu den begrifflich bestimmten Objekten in der Erfahrung. Dabei ist die analogische Übertragung vom Verstand auf die Anschauung zwangsläufig ohne Alternativen: Es gibt keine Wahlmöglichkeiten bezüglich eines Modus der schematisierenden Bezugnahme von Objekten der Anschauung auf die Kategorien, die Analogien der Erfahrung sind ein notwendiges anthropologisches Datum. Somit sind die regulativen Analogien der Erfahrung gegenüber den konstitutiven Analogien nicht etwa nur behelfsmäßige Konstrukte, sondern beanspruchen als Beweisart die gleiche unterschiedslose Gewißheit, die „in beiden a priori feststeht“¹¹⁸. Eine Differenz besteht lediglich in bezug auf die Evidenz und damit die Art der Demonstration. Regulative Analogien sind Postulate „empirischen Denkens überhaupt, welche die Synthesis der bloßen Anschauung (der Form der Erscheinung), der Wahrnehmung (der Materie derselben), und der Erfahrung (des Verhältnisses dieser Wahrnehmungen) zusammen betreffen“¹¹⁹. Indem Kant die Relevanz regulativer Verhältnisbestimmungen gegenüber dem engeren Bereich der Mathematik betont, verweist er auf die

¹¹⁵ KrV, B 220.

¹¹⁶ Vgl. KrV, B 220f.

¹¹⁷ KrV, B 223f.

¹¹⁸ KrV, B 223.

¹¹⁹ KrV, B 223.

erkenntnistheoretische Bedeutung solcher Verfahren für den Fall, „etwas der Anschauung und damit möglicher Erkenntnis sich Entziehendes dennoch verstehbar zu machen“¹²⁰.

Kants Insistenz auf die Gewißheit regulativer analoger Verfahren ist mit Blick auf die „Prolegomena“ verständlich, in denen sich die Überlegungen bezüglich der Analogie zum Teil noch aus der traditionellen Fragestellung nach einer adäquaten Erkenntnis Gottes, „dessen Begriff selbst außer aller Erkenntniß liegt, deren wir innerhalb der Welt fähig sind“¹²¹, entwickelten. Um über ein solches höchstes Wesen nachdenken und reden zu können, ohne es mit empirischen Wirklichkeiten auf eine Stufe stellen zu müssen, kann nicht auf „eine unvollkommene Ähnlichkeit zweier Dinge“ im direkten Vergleich, sondern nur auf „eine vollkommene Ähnlichkeit zweier Verhältnisse zwischen ganz unähnlichen“¹²² Gegenständen Bezug genommen werden. Vermieden wird damit ein dogmatischer Anthropomorphismus, nach welchem dem höchsten Wesen tatsächliche Eigenschaften in der Weise so zugesprochen werden wie auch Gegenstände in der Erfahrung zu denken sind. Dagegen legt der symbolische Anthropomorphismus, „der in der That nur die Sprache und nicht das Object selbst angeht“¹²³, diese Eigenschaften dem *Verhältnis* des höchsten Wesens zur Welt bei.

Im Hintergrund dieser Ausführungen stehen Überlegungen zur Grenzbestimmung der reinen Vernunft angesichts der prinzipiellen Unvereinbarkeit von empirischen und reinen Begriffen. Da etwas uns Unbekanntes (ein immaterielles Wesen, eine Verstandeswelt etc.), wovon niemals etwas Bestimmtes gewußt werden kann, doch das Interesse der Vernunft erweckt, entsteht eine Beziehung im Grenzbereich: Die Vernunft muß demnach ein Verhältnis dieses Unbekannten zur Sinnenwelt annehmen und stellt durch sich selbst eine Verknüpfung zwischen den beiden Bereichen her.¹²⁴ Das der Vernunft gebotene Interesse, „bis zu Begriffen, die außerhalb dem Felde des immanenten (empirischen) Gebrauchs liegen, hinauszugehen“, wird dabei vom Verbot der Vermeidung „alle[r] transcendenten Urteile der reinen Vernunft“¹²⁵ begrenzt. Nur auf der Grenze des Vernunftgebrauchs unter ausschließlichem Bezug auf eine Verhältnisbestimmung zwischen möglicher Erfahrung der Sinnenwelt und dem

¹²⁰ Annemarie Pieper, *Kant und die Methode der Analogie*, in: Gerhard Schönrich; Yasushi Kato (Hrsg.), *Kant in der Diskussion der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, S. 92–112, hier S. 95f.

¹²¹ I. Kant, *Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783) [Prol.], AA IV, S. 253–383, hier § 57, S. 357. Zitiert nach der Ausgabe von Karl Vorländer (unveränd. ND ⁶1953) im durchgesehenen Nachdruck unter Berücksichtigung einer Druckfehlerliste von Norbert Hinske, Hamburg 1976.

¹²² Prol. § 58, S. 357.

¹²³ Prol. § 57, S. 357.

¹²⁴ Vgl. Prol. § 57, S. 355ff.

¹²⁵ Prol. § 57, S. 356.

schlechthin Nichterfahrbaren ist ein Denken von anzunehmenden Gegenständen außerhalb unserer Anschauung möglich. Und weil das erkenntnisfähige Subjekt genötigt sein muß, den der Erfahrung zugänglichen Bereich der Sinnenwelt so anzusehen, „als ob sie das Werk eines höchsten Verstandes und Willens sei“¹²⁶, wird die Möglichkeit einer in dieser Hinsicht eingeschränkten Erkenntnis des Unbekannten, wie es für jenes Subjekt als Teil der Welt ist, gegeben.

Eine intuitive Fortführung der skizzierten Verhältnisbestimmung im Grenzbereich zwischen erfahrbarer Wirklichkeit und einem Nichterfahrbaren käme nun zu der Konsequenz, daß für die analogische Bezugnahme auf ein eigentlich unverfügbares höheres Wesen ein passender Vergleichspunkt zu finden sein würde. Wenn dabei Variationen zugelassen sind, gibt es dann eine Anzahl möglicher Vergleiche, die mehr oder weniger geeignet sind, den zu veranschaulichenden Sachverhalt adäquat auszudrücken. Die Hervorhebung einer solchen relativen Vielfältigkeit an möglichen Vergleichen vermeidet Kant jedoch und dies nicht ohne Grund: In den von ihm gegebenen Beispielen, so etwa die Liebe von Eltern zur Beförderung des Wohlergehens ihrer Kinder in Analogie mit dem Unbekannten in Gott zum Wohlergehen des Menschen, wird ein Verhältnisbegriff ausdrücklich als eine Übertragung von Kategorien aufgefaßt.¹²⁷ Wenn in der Anschauung elterlicher Liebe und dem daraus hervorgehenden Wohlergehen der Kinder eine schematisch dargestellte Folgebeziehung gemäß der Kategorie von Ursache und Wirkung gegeben ist, so auch im Verhältnis des Unbekannten zum Wohlergehen des Menschen.

Allerdings beziehen sich die Analogien der Erfahrung in der „Kritik der reinen Vernunft“ auf die Notwendigkeit der Verknüpfung in den entsprechenden Modi, um in der Anschauung schematisierend unter die Kategorien subsumieren zu können. So sind den Beispielen, die etwa für eine Demonstration der Kategorie von Ursache und Wirkung gegeben werden können, kaum Grenzen gesetzt: Alle nach diesem Prinzip aufeinander wirkenden Gegenstände, von deren weiteren Eigenschaften zum Zwecke der schematisierenden Veranschaulichung der Kategorie abstrahiert werden kann, sind dafür geeignet. Entscheidend ist, daß nicht einzelne Beispiele selbst, sondern nur die Modi der Anschauung alternativlos sind.

¹²⁶ Prol. § 57, S. 357.

¹²⁷ Prol. Anm. § 58, S. 358. Neben dem Vergleich in bezug auf die Liebe auch die Gegenüberstellung der rechtlichen Verhältnisse menschlicher Handlungen und der mechanischen Verhältnisse der bewegenden Kräfte. (vgl. ebd.)

Wenn Kant nun in der Grenzbestimmung des Vernunftgebrauchs den Verhältnissen selbst den Charakter eines Schemas zum Zwecke der Subsumtion unter eine Kategorie gibt, verlagert er den Status seiner Beispiele auf eine andere Ebene: Es macht einen Unterschied, ob zwei Gegenstände im Aufeinanderprallen als ein Verweis auf das Ursache-Wirkung-Prinzip zu nehmen sind, oder ob ein bestimmtes Beispiel zum Zwecke des Verweises auf dieses Prinzip nun dazu benutzt wird, um eine Verhältnisbestimmung mit Blick auf ein schlechthin nicht Erfahrbares anzugeben. Ist im ersten Fall einzusehen, daß eine Erfahrung nur über die notwendigen Verknüpfungen der Modi in der Anschauung zu erreichen ist, wofür dann vielfältige Beispiele angegeben werden können, so verfährt der zweite Fall auf eine gewisse Art ‚kreativ‘: Mit einem Verständnis dafür, wie schematisierende Subsumtionen unter Kategorien ‚funktionieren‘ und welche Gegenstände diese Verhältnisbestimmung am besten veranschaulichen, kann eine reflektierte Übertragung des anschaulichen Verhältnisses auf den der Anschauung entzogenen Bereich vorgenommen werden. Die Auswahl passender Vergleiche ist zumindest beschränkt und hat unter Umständen ausschließlichen Charakter, da von einem erfahrungsgemäß bestimmten Beispiel und dem in ihm vorgefundenen Verhältnis auf ein unanschauliches Verhältnis geschlossen wird.

Bemerkenswert ist also der doppelte Aspekt analogischer Kompetenz in der menschlichen Verstandestätigkeit: Als Analogie der Erfahrung von Gegenständen nach bestimmten Prinzipien ist diese Kompetenz einerseits grundlegend für die Erfassung empirischer Wirklichkeit überhaupt,¹²⁸ darüber hinaus kann sie als Analogie reflektierter Erfahrung den begrenzten Horizont menschlicher Erkenntnisfähigkeit insofern beträchtlich erweitern, als für die Ermöglichung einer Vorstellung des eigentlich Unvorstellbaren gerade das Vorstellbare selbst in reflektierte Anwendung gebracht wird.

Das Verfahren der Analogiebildung hat in transzendentalphilosophischer Hinsicht somit eine Erschließungsfunktion auf zwei Stufen: Zum einen sind die empirisch erfahrbaren Gegenstände und die zwischen ihnen aufgefundenen Beziehungen in ein Entsprechungsverhältnis mit der Einsicht des Subjekts in die Bedingungen seiner Erkenntnisfähigkeit

¹²⁸ Dazu auch Prol. § 26, S. 309f.: „Am meisten aber muß der Leser auf die Beweisart der Grundsätze, die unter dem Namen der Analogien der Erfahrung vorkommen, aufmerksam sein. Denn weil diese nicht, so wie die Grundsätze der Anwendung der Mathematik auf Naturwissenschaft überhaupt, die Erzeugung der Anschauungen, sondern die Verknüpfung ihres Daseins in einer Erfahrung betreffen, diese aber nichts anders als die Bestimmung der Existenz in der Zeit nach nothwendigen Gesetzen sein kann, unter denen sie allein objectiv-gültig, mithin Erfahrung ist: so geht der Beweis nicht auf die synthetische Einheit in der Verknüpfung der Dinge an sich selbst, sondern der Wahrnehmungen und zwar dieser nicht in Ansehung ihres Inhalts, sondern der Zeitbestimmung und des Verhältnisses des Daseins in ihr nach allgemeinen Gesetzen.“ (Vgl. A. Pieper, *Kant und die Methode der Analogie*, S. 96ff.)

gesetzt. Anhand dieses Verhältnisses erschließt ein denkendes Subjekt mittels einer präsumtiven Übertragung a priori Prinzipien und strukturelle Zusammenhänge in den mannigfaltigen Wahrnehmungen. Auf der zweiten, stärker reflektierten Stufe bezieht das Subjekt im Bewußtsein seiner beschränkten Erkenntnisfähigkeit das Nichterkennbare auf bekannte Verhältnisse – nicht um jenes in diese unterschiedslos und gleichmachend einzubinden, sondern als Versuch, im erkennenden Nachvollzug der Verhältnisse des bereits Bekannten einen Anhaltspunkt für den einzig möglichen Zugang zum Nichterkennbaren zu erarbeiten.

3.2 Analogie und Symbol – Ein Äquivalenzverhältnis in der „Kritik der Urteilskraft“?

Schon die Begründung des Unterfangens, eine „Kritik der Urteilskraft“ als notwendige Kompletzierung dem kritischen Werk beizugeben, bemüht den analogen Zugang: Nach der Einteilung der Philosophie in einen theoretischen Teil, der sich mit der gesetzgebenden Praxis des Verstandes durch Naturbegriffe beschäftigt, und einen praktischen Teil, dessen Geschäft die gesetzgebende Kraft der Vernunft durch Freiheitsbegriffe ist, kann im oberen Erkenntnisvermögen als ein verbindendes Mittelglied zwischen Verstand und Vernunft die Urteilskraft eingeführt werden, „von welcher man Ursache hat, nach der Analogie zu vermuten, daß sie eben sowohl [...] ein ihr eigenes Prinzip nach Gesetzen zu suchen, allenfalls ein bloß subjektives, a priori in sich enthalten dürfte [...]“¹²⁹. Die Urteilskraft als Gefühl der Lust und Unlust ist zwischen dem verstandesgemäßen Erkenntnisvermögen und dem vernunftgemäßen Begehrungsvermögen angeordnet und muß als das Vermögen, „das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken“¹³⁰ im Sinne dieser Analogie „für ihren Gebrauch [...] als Prinzip a priori annehmen, daß das für die menschliche Einsicht Zufällige in den besonderen (empirischen) Naturgesetzen dennoch eine für uns zwar nicht zu ergründende, aber doch denkbare gesetzliche Einheit in der Verbindung ihres Mannigfaltigen zu einer an sich möglichen Erfahrung enthalte“¹³¹.

Unterschieden wird die Urteilskraft in eine bestimmende, die unter ein gegebenes Allgemeines als Regel, Prinzip oder Gesetz das Besondere zu subsumieren hat, und in eine reflektierende Urteilskraft, der die Aufgabe zukommt, zu einem Besonderen das Allgemeine aufzufinden. Während die bestimmende Urteilskraft lediglich nach allgemeinen transzendentalen Gesetzen verfährt, beruht die auffindende Leistung der reflektierenden Urteilskraft

¹²⁹ KdU, Einleitung II f., S. 177.

¹³⁰ KdU, Einleitung IV, S. 179.

¹³¹ KdU, Einleitung V, S. 183f.

auf dem Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur in der Mannigfaltigkeit. Dieses Prinzip leitet sich von der Annahme ab, daß die von den Naturgesetzen ausgehende Einheit im System der Erfahrung so zu betrachten sei, „als ob gleichfalls ein Verstand (wenn gleich nicht der unsrige) sie zum Behuf unserer Erkenntnisvermögen“ hervorgebracht habe.¹³² Mit diesen grundlegenden Bemerkungen bewegt sich Kant in der Perspektive der vorangegangenen Kritiken noch auf bekanntem Terrain, die Einordnung der reflektierenden Urteilskraft erfolgt – bei aller ihr womöglich noch zuzuweisenden ‚Freiheit‘ – gemäß den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis aus einheitlichen Prinzipien.

Indem nun etwa in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft das Geschmacksurteil als die ausdrücklich subjektbezogene Beurteilung des Schönen unterschieden wird von objektbezogenen Erkenntnisurteilen,¹³³ gewinnt die Angabe des Bestimmungsgrundes an Bedeutung: Dem besonderen Unterscheidungs- und Beurteilungsvermögen der Urteilskraft kommt damit ein prinzipiell anderer Status zu als den übrigen erkenntnisorientierten Vermögen.¹³⁴ Verfolgt man nun den Gang der Untersuchung des ersten Teils der „Kritik der Urteilskraft“ bis zu dem für eine symboltheoretische Betrachtung essentiellen § 59, in dem die Schönheit als ein Symbol des Sittlich-Guten vorgestellt wird, so liegt die Vermutung nahe, daß diese Kritik zwar eine Lücke zwischen Vernunft und Verstand auf dem – plakativ gesprochen – ‚Feld des Ästhetischen‘ zu schließen beabsichtigt, aber dem urteilenden Subjekt eine wirkliche Erkenntnis über diesen Weg nicht zubilligen kann.¹³⁵ Auch wenn das Urteil über das Schöne, angeschaut als ein Objekt ohne alle Begriffe im interesselosen Wohlgefallen, letztlich über die Ähnlichkeit (Kant meint hier wieder *Analogie*) mit einem logischen Urteil zumindest als

¹³² KdU, Einleitung V, S. 179ff., hier S. 180. Vgl. auch Prol. § 57, S. 357.

¹³³ Ergänzend zum Verhältnis der ästhetischen und teleologischen Urteilskraft KdU, Einleitung VIII, S. 194: „Die ästhetische Urteilskraft ist [...] ein besonderes Vermögen, Dinge nach einer Regel, aber nicht nach Begriffen, zu beurteilen. Die teleologische ist kein besonderes Vermögen, sondern nur die reflektierende Urteilskraft überhaupt[...]“, die bestimmte Bedingungen angeben kann, „unter denen etwas (z.B. ein organisierter Körper) nach der Idee eines Zwecks der Natur zu beurteilen [ist];“ Die ästhetische Urteilskraft befaßt sich ausschließlich mit der Kritik des urteilenden Subjekts und seiner Erkenntnisvermögen, so daß sie zur „Erkenntnis ihrer Gegenstände nichts beiträgt“.

¹³⁴ KdU, § 1, S. 203f.

¹³⁵ Vgl. etwa KdU, § 15, S. 228f.: „Das Vermögen der Begriffe, sie mögen verworren oder deutlich sein, ist der Verstand; und obgleich zum Geschmacksurteil, als ästhetischem Urteile, auch (wie zu allen Urteilen) Verstand gehört, so gehört er zu demselben doch nicht als Vermögen der Erkenntnis eines Gegenstandes, sondern der Bestimmung desselben und seiner Vorstellung (ohne Begriff) nach dem Verhältnis derselben auf das Subjekt und dessen inneres Gefühl, und zwar sofern dieses Urteil nach einer allgemeinen Regel möglich ist.“ Darüber hinaus die „Auflösung der Antinomie des Geschmacks“, ebd., § 57, S. 339–346, hier S. 340: „Nun fällt aber aller Widerspruch weg, wenn ich sage: das Geschmacksurteil gründet sich auf einem Begriffe (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objekts erkannt und bewiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntnis untauglich ist; [...]“.

subjektiv allgemeingültig zu betrachten ist,¹³⁶ bleibt ein gewisses Unbehagen: Kann unter der hypothetischen Annahme, daß die einzigartige Einführung des Symbols in § 59¹³⁷ nicht anders denn als eine Überführung der Befähigung zur Analogiebildung in den Bereich der Urteilskraft verstanden werden muß, für die symbolische Darstellungsform noch eine der logischen Form des Urteils gleichberechtigte Erkenntnisfunktion angenommen werden? In der Beantwortung dieser Frage werden zwei wesentliche Aspekte als Fragestellungen zu berücksichtigen sein:

1. Inwieweit ist eine Identifizierung verschiedener analogischer Verfahren mit der in § 59 vorgestellten symbolischen Darstellungsform nachzuweisen, und wie läßt sich daraus der erkenntnistheoretische Status des Symbolischen in kantischer Perspektive bestimmen?
2. Ist über die Konzeption des freien Spiels der Erkenntniskräfte¹³⁸ ein solcher erkenntnistheoretischer Status des Symbolischen als eine Art „Sonderweg der Urteilskraft“ zu begründen?

3.2.1 „Worauf kommt’s an?“¹³⁹

Mit der Einführung des Symbols an der Schnittstelle zwischen Begriff und Anschauung benennt Kant ein gravierendes Problem: Da für die Darlegung der Realität von Begriffen eine Anschauung derselben erforderlich ist, werden empirische Begriffe über die exemplarische Vorstellung eines Gegenstandes, der unter diesen Begriff fällt, und reine Verstandesbegriffe über Schemata dargestellt. Die Objektivität der Vernunftbegriffe und damit Ideen fällt jedoch aus dieser Struktur der Versinnlichung heraus, „weil ihnen schlechterdings keine Anschauung angemessen gegeben werden kann“¹⁴⁰. An dieser Problemlage orientiert sich die Einteilung der Hypotypose (Versinnlichung des Begriffs) in eine schematische, in der dem darzustellenden und vom Verstand gefaßten Begriff „die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird“, und in eine symbolische, „da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche unterlegt wird [...]“¹⁴¹.

¹³⁶ KdU, § 6, S. 211 f.

¹³⁷ Die Rede vom Symbol erfolgt – selbst im Kontext der *Kritik der Urteilskraft* – auffällig kumulativ in diesem Abschnitt. Einzelne verstreute Erwähnungen, vor allem in der 1793 erschienenen Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* [AA VI, S. 1–202] führen nur schwach die Auffassung des symbolischen Anthropomorphismus aus den *Prolegomena* fort.

¹³⁸ KdU, § 9, S. 217, passim.

¹³⁹ Anth. Anhang § 58, S. 227. Mit dieser Frage charakterisiert Kant den Anspruch der Urteilskraft.

¹⁴⁰ KdU, § 59, S. 351.

¹⁴¹ KdU, § 59, S. 352. Vgl. dazu die Ausführungen zum Bezeichnungsvermögen in 2.5.

Interessant ist an dieser Stelle die systematische Engführung der Bestimmungen „Schema“ und „Symbol“ im Fokus einer Analogie: Das Verfahren, welches der Urteilskraft aus der Beobachtung des Schematisierens bekannt ist, wird in analoger Weise auf den ‚fingierten‘ Prozeß einer indirekten Versinnlichung der Vernunftbegriffe übertragen. Ganz im Sinne der regulativen Analogien der Erfahrung sind sich Schema und Symbol nicht in der Anschauung oder dem Inhalt selbst ähnlich, sondern das symbolisierende Verfahren gleicht dem schematischen in der Regel des Verfahrens und der Form der Reflexion.¹⁴² Damit ist nun lediglich das Verhältnis zwischen zwei Möglichkeiten der Veranschaulichung benannt: Aber sind schematisches und symbolisches Verfahren selbst analogisch?

In Kants Diktion ist das schematische Verfahren demonstrativ, es unterlegt Begriffen in direkter Darstellung a priori Anschauungen und bemüht zu diesem Zweck ausdrücklich *keine* Analogie.¹⁴³ Ein Argument gegen das Schema als (regulative) Analogie lautete dann, daß im Auffinden einer korrespondierenden Anschauung zu einem (reinen) Verstandesbegriff Regeln befolgt werden, die bereits bekannt sein müssen und überdies zwingend notwendige Verknüpfungen darstellen. Es fehlt damit so etwas wie der ‚kreative‘ Akt zur Herstellung eines Bezuges der Ähnlichkeit zwischen einem Begriff, dem keine sinnliche Anschauung entspricht, und einer sinnlichen Anschauung, die aus noch nicht näher zu bestimmenden Gründen ‚passend‘ erscheint. Folgt man dieser Argumentation, dann müssen zunächst zwei Auffassungen von Entsprechung auseinander gehalten werden: Die dem Verstandesbegriff laut (konstitutiven) Regeln entsprechende („korrespondierende“) Anschauung unterscheidet sich deutlich von der Anschauung, die einem Vernunftbegriff entsprechend „unterlegt“ und an diesen gleichsam ‚herangetragen‘ wird. Im „Unterlegen“ von Anschauungen sind dann m.E. auch zwei Weisen der Bezugnahme zu sehen: Im ersten Fall hat das Unterlegen von Anschauungen den Charakter einer Anwendung von etwas bereits Vorgegebenem, im zweiten Fall müssen die zu verwendenden Anschauungen zunächst gefunden werden.

Die zweite Art der Entsprechung weist Parallelen zur Diskussion über die angemessene Behandlung des göttlichen Wesens in den „Prolegomena“ auf: Hier wie dort wird ein Verhältnis charakterisiert, in dem etwas nicht Darstellbares in eine Entsprechung eingebunden wird. Als Ziel einer solchen analogischen, nicht identifizierenden Bezugnahme war ausdrücklich nicht die Profanisierung oder verunglimpfende Vereinnahmung des eigentlich Unbegreiflichen genannt worden. Im Entsprechungsverhältnis steht vielmehr der Nachvollzug der

¹⁴² Vgl. KdU, § 59, S. 352.

¹⁴³ Vgl. KdU, § 59 sowie Anm., S. 352.

Verhältnisse in dem Einen für einen entsprechenden (nicht gleichen) Nachvollzug des schlechthin nicht darstellbaren Anderen. Die Einsicht in die Grenzen der Möglichkeit analogischer Erkenntnis resultiert aus der Reflexion über die Analogien der Erfahrung, in denen der Versuch, die Dinge an sich selbst erkennen zu wollen, zwecklos und vergeblich ist.¹⁴⁴

Welchen erkenntnistheoretischen Wert beansprucht die Analogie, wenn sie als Symbol mit Blick auf die zweite Form der Entsprechung aufzufassen ist? Kant hat in den „Prolegomena“ keinen Zweifel daran gelassen, daß der symbolische Anthropomorphismus die einzig angemessene Bezugnahme sein kann: Angemessen wird der anthropomorph verfaßte Zugang jedoch nur so lange sein, wie er sich nicht der zügellosen Bebilderung und Analogisierung hingibt. Wie mit Blick auf die „Anthropologie“ und die „Kritik der Urteilskraft“ bereits erwähnt wurde (siehe 2.5), ist eine Analogie, auch ein anschaulicher symbolischer Vergleich nicht per se mit einer Erkenntnis verbunden, die einer objektiv-logischen Begriffsbestimmung ebenbürtig wäre.¹⁴⁵

Ein Kriterium, nach dem sich die Dignität einer Analogie im Symbolischen bemessen läßt, kann dabei *ex negativo* die kontrastierende Bestimmung des Schemas sein. Identifiziert man das Schematische mit „Allegorie“¹⁴⁶, so ergibt sich folgender Zusammenhang: In einer Allegorie ist zu einem Allgemeinen eine Entsprechung im Besonderen gegeben. Für die „Gerechtigkeit“ steht etwa das allegorische Bild der Justitia mit verbundenen Augen, die Waagschale in der einen, das Schwert in der anderen Hand. Nun ist diese bildliche Figuration zwar in jeder einzelnen Darstellung (etwa vor Gerichtsgebäuden) ein besonderer Fall, dessen Konstituierung geht jedoch immer vom Allgemeinen aus. Um die Bedeutung des allegorischen Bildes erschließen zu können, muß ein Betrachter die entscheidenden Merkmale erkennen und von möglichen anderen, jedoch für ein Verständnis nicht relevanten Merkmalen absehen: Nicht das gefällige Äußere oder das wallende Haar der Schönen verweisen auf die Bedeutung der Figur, sondern die Merkmale verbundene Augen, Waagschale und Schwert als – im weitesten Sinne – „Ausdruck“ für Unabhängigkeit (bzw. Vorurteilslosigkeit), Angemessenheit und exekutive Kompetenz. Allerdings ist die Fähigkeit, die Justitia in der be-

¹⁴⁴ Vgl. KdU, Anm. § 90, S. 466.

¹⁴⁵ Eine Ebenbürtigkeit des Analogischen als Beweisgrund mit dem logisch-strengen Vernunftschluß bleibt problematisch, jenes muß wohl generell hinter diesem zurückstehen. Kant räumt der Analogie in der Aufstellung von Beweisgründen zur Überzeugung die nächste Stelle nach dem Vernunftschluß ein und behält damit ein abgestuftes und eben ausdrücklich nicht gleichwertiges Verhältnis bei. Vgl. KdU, § 90, S. 463f.

¹⁴⁶ Im Kontext dieser Arbeit wird ein engeres Verständnis von „Allegorie“ zugrunde gelegt, das – wie im folgenden Beispiel ersichtlich – auf konkrete Figurationen bzw. Bilder zurückgeht. „Allegorie“ meint hier also nicht generalisierend ‚uneigentliches Sprechen‘.

schriebenen Weise von selektiven Merkmalen ausgehend zu erschließen, keineswegs üblich im Umgang mit allegorischen Bildern: Der Übertragungsvorgang ist bereits so stark konventionalisiert, daß nur in Ausnahmefällen wie der didaktischen Erklärung eine explizite Bezugnahme auf die bedeutsamen Merkmale erfolgt. Umgekehrt ist für das Allgemeine „Gerechtigkeit“ qua Konvention ausschließlich die Figuration der Justitia vorgesehen: Obwohl das allegorische Bild hier ein festes bildliches Zeichen für den Begriff vorstellt, ist es zumindest insofern nicht arbiträr, als es in einer zwar nicht üblichen, aber immer noch durchführbaren ‚Rückübersetzung‘ in seiner ursprünglichen Bildlichkeit vergegenwärtigt werden kann. Eine ‚aktualisierende‘ Erklärung muß also angesichts einer Allegorie in der Lage sein, die Motivation des Bezuges zwischen Bild und Begriff zu rekonstruieren und bewußt zu machen.

Die Identifikation des Schemas mit der Allegorie muß sich allerdings einem schwerwiegenden Problem stellen: „Gerechtigkeit“ ist ein Vernunftbegriff und insofern von der schematisierenden Vorführung des Ursache-Wirkung-Prinzips als eines Verstandesbegriffs anhand zweier Körper, von deren sonstigen Eigenschaften ebenfalls abstrahiert werden muß, zu unterscheiden. Im Schema kann darüber hinaus nicht in beide Richtungen operiert werden, da die Kategorien des Verstandes (hier Ursache-Wirkung) ausschließlich über eine Beziehung (hier einer Folge) in der Anschauung begreiflich gemacht werden können, nicht umgekehrt. In welches Verhältnis sind dann aber Schema und Allegorie einzuordnen, um die Eigenständigkeit des Symbolischen zu wahren? Ein modifizierter Erklärungsversuch läuft darauf hinaus, Allegorien als „erstarrte Symbole“ aufzufassen und von den Schemata zur Veranschaulichung reiner Verstandesbegriffe deutlich abzugrenzen: Wenn davon ausgegangen wird, daß die Figur der Justitia ursprünglich als symbolische Darstellung eines undarstellbaren Vernunftbegriffs ‚erschaffen‘ und erst im Laufe der Zeit konventionalisiert und damit zu einer Allegorie wurde, dann verliert die gerade in der Diskussion um 1800 vertretene Vehemenz der Gegenüberstellung von Symbol und Allegorie an Kraft.

Zwischen den Polen ‚konventionell‘ und ‚(noch) nicht konventionell‘ stehen Allegorie und Symbol in einem vom Übergang bestimmten Zusammenhang, der sich im wesentlichen auf den erreichten Stand von Erkenntnis bezieht: Während in der Allegorie das Bedürfnis nach der Veranschaulichung eines Vernunftbegriffs bereits symbolisch durchgeführt und als ursprünglich kreativer Akt der ‚Unterlegung einer Anschauung‘ auch konventionell bestätigt wurde, löst das Verfahren symbolischer Darstellung im prekären Bereich des noch nicht Veranschaulichten dieses Bedürfnis gerade erst ein. Der besondere Fall, eben das Symbol, ist hier noch zu suchen; die Richtung der Erschließung verläuft sozusagen ‚probehalt‘ von der

unterlegten Anschauung zum Vernunftbegriff, während in der Allegorie das analogische Verhältnis so gefestigt ist, daß das Besondere *als* ein Besonderes zwar nicht für das Allgemeine zu nehmen ist, aber bereits für dieses steht.

Deshalb kommt es, wie Kant betont, darauf an, die zahlreichen indirekten Darstellungen in unserem Sprachgebrauch nicht als eigentliche Schemata für Begriffe, sondern als Symbole und bewußt als Mittel der Reflexion aufzufassen. Dem in der „Anthropologie“ apostrophierten „Wilden“ muß es an dieser bewußten Einsicht mangeln, da er hauptsächlich oder gar ausschließlich in symbolischen Bildern spricht, ohne entsprechende Vernunftbegriffe wie „Gerechtigkeit“ (als verbalen Ausdruck) überhaupt zu kennen.¹⁴⁷ Die Fähigkeit, sich symbolischer Wendungen zu bedienen, ist unverzichtbar, aber auf der anderen Seite müssen ihnen eben auch Vernunftbegriffe entsprechen. Nur dann, so darf man mit Kant annehmen, ist gewährleistet, daß ein Begriff wie „Staat“ angemessen über das Symbol einer mechanischen Handmühle als despotisch oder in Ansehung eines beseelten Körpers als monarchisch verstanden wird.¹⁴⁸ Die dem Symbolischen zu entnehmende Erkenntnis bezieht sich darum nicht auf die theoretische Bestimmung eines Gegenstandes, da mit der Vorstellung einer Handmühle nichts zur Bestimmung des Staatsbegriffs beigetragen werden kann, sondern auf eine praktische Erkenntnis über die Bestimmung, was ein solcher Gegenstand der Idee nach für das erkenntnisfähige Subjekt und den zweckmäßigen Gebrauch dieser Idee bewirken soll.¹⁴⁹

Zu der Bezeichnung „Analogie“ gehört eine mehrdeutige Struktur, die auch Kant nicht immer ausreichend zu differenzieren weiß: Das Schema als eine dezidierte Nicht-Analogie in der „Kritik der Urteilskraft“ besteht noch in der „Kritik der reinen Vernunft“ als Analogie der Erfahrung und bestimmendes Mittel menschlicher Erkenntnisfähigkeit. Die symbolische Analogie, wie sie bereits in den „Prolegomena“ als über den Bereich möglicher Erkenntnis hinausweisendes Verfahren und später im § 59 der „Urteilskraft“ charakterisiert wurde, ist dagegen nicht nur bloße Ähnlichkeit in den Verhältnissen von sich völlig unähnlichen Gegenständen. Im Zusammenhang mit der weitläufigen Verbreitung des symbolisch-bildlichen Aspekts im allgemeinen Sprachgebrauch kann sogar vermutet werden, daß gerade die im Symbolischen sich entfaltende Spannung als eine intellektuelle Herausforderung angesichts der Sinnenwelt besteht: Eine offenkundige Unähnlichkeit im Äußeren, in der dann über das analogische Verfahren eine unerwartete Ähnlichkeit in den inneren Verhältnissen entdeckt wird, erlangt

¹⁴⁷ Vgl. Anth. § 38, S. 191.

¹⁴⁸ Vgl. KdU, § 59, S. 352.

¹⁴⁹ Vgl. KdU, § 59, S. 353.

einen gewissen Reiz, wirkt ansprechend und gefällt letzten Endes sogar. In dieser präzisen Prägnanz, der Bestimmung im Mannigfaltigen als beständiges Wechselspiel, vollzieht sich somit ein Erkenntnisprozeß besonderer Art.

3.2.2 Ein freies Spiel

Eine Erörterung des freien Spiels der Erkenntniskräfte im Geschmacksurteil ist mit Blick auf die Besprechung der Urteilskraft erforderlich, um die innere Verfaßtheit eines erkenntnisfähigen Subjekts im Umgang mit symbolischen Darstellungsweisen beschreiben zu können. In der bisherigen Betrachtung des Analogischen wurde bereits die mehrfache Beanspruchung der Erkenntniskräfte im Übergang von Anschauung zum Begriff implizit mitgeführt. Kant weiß, daß sich die Regeln, nach welcher die „Erkenntniskräfte ihr Spiel wirklich treiben“¹⁵⁰, und damit der Ursprung von Grundsätzen, nach denen der Begriff einer Zweckmäßigkeit der Natur als transzendentes Prinzip anzusehen ist, nicht angeben lassen.¹⁵¹ Der Grund dafür ist, daß

mit der bloßen Auffassung (*apprehensio*) der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einem bestimmten Erkenntnis, Lust verbunden ist: so wird die Vorstellung dadurch nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen; und die Lust kann nichts anderes als die Angemessenheit desselben zu den Erkenntnisvermögen, die in der reflektierenden Urteilskraft im Spiel sind, und [...] bloß eine subjektive formale Zweckmäßigkeit des Objekts ausdrücken.¹⁵²

Um die Anschauung eines Gegenstandes nicht ausschließlich dem privaten Gefühl der Lust, welches ein Interesse mit sich führt, zu überlassen, ist das Spiel der Erkenntniskräfte (Einbildungskraft und Verstand) laut Kant ohne Beschränkung auf eine besondere Erkenntnisregel durch eine allgemeine Mitteilbarkeit gekennzeichnet, so daß im Geschmacksurteil die Beurteilung des Gegenstandes, wie er empfunden wird, dem Gefühl der Lust vorhergehen kann.¹⁵³ Da die „allgemeine Mitteilbarkeit der Vorstellungsart in einem Geschmacksurteile, [...] ohne einen bestimmten Begriff vorauszusetzen“, auf einem subjektiven Verhältnis zusammenstimmender Erkenntniskräfte in der Empfindung beruht, sieht Kant hierin die „subjektiven Bedingungen der Beurteilung der Gegenstände“ begründet, auf die eine „allgemeine subjektive

¹⁵⁰ KdU, Einleitung V, S. 182.

¹⁵¹ Vgl. KdU, Einleitung V, S. 182.

¹⁵² KdU, Einleitung VII, S. 189f.

¹⁵³ KdU, § 9, S. 217.

Gültigkeit des Wohlgefallens“ in der Vorstellung eines Gegenstandes, der dann ohne alles Interesse schön zu nennen ist, Anspruch erhebt.¹⁵⁴

Im Geschmacksurteil ist die Einbildungskraft als Vermögen, das Mannigfaltige in der Anschauung zusammenzusetzen, durch den Mangel einer begrifflichen Bestimmung des Objekts, wie sie im logischen Urteil gegeben ist, für die Subsumtion der Anschauungen verantwortlich, sofern die Bedingung gilt, daß der Verstand überhaupt von Anschauungen zu Begriffen gelangen kann. Die subjektive formale Bedingung des Urteilens, auf die sich das Geschmacksurteil stützt, ist, als Vermögen zu urteilen, die Urteilskraft selbst.¹⁵⁵ Da das mit der Urteilskraft verbundene Zusammenspiel von Einbildungskraft und Verstand, Empfindung und Begriffsbildung, durch einen gegebenen Gegenstand in Tätigkeit versetzt wird,¹⁵⁶ auf den sich die Aufmerksamkeit richtet, ist dieses insbesondere für die sinnliche Erfassung und verstandesgemäße Einordnung von Symbolen bedeutsam. Als grundlegende Voraussetzung für ein Geschmacksurteil gilt ein subjektives Prinzip mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, welches einem Gemeinsinn entspricht, der jedoch nichts mit einem gemeinen Verstand (*sensus communis*) zu tun hat.¹⁵⁷

Unter dem *sensus communis* [...] muß man die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes, d. i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes anderen in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um gleichsam an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten [...].¹⁵⁸

¹⁵⁴ KdU, § 9, S. 218. Um das von einem Interesse am Angenehmen geleitete Wohlgefallen von der rezeptiven Wahrnehmung eines Gegenstandes abzugrenzen, unterscheidet Kant in der Bestimmung von „Empfindung“ die „objektive Empfindung“ als objektive Vorstellung der Sinne in der Wahrnehmung des Gegenstandes von der „subjektiven Empfindung“, in der ein Gegenstand nicht wie in der objektiven Empfindung vorgestellt, sondern als ein Objekt des Wohlgefallens und der Annehmlichkeit aufgefaßt wird. (Vgl. KdU, § 3, S. 205ff.)

¹⁵⁵ KdU, § 9, S. 217 und § 35, S. 286f. Die für das Geschmacksurteil bezeichnende „zwiefache und zwar logische Eigentümlichkeit“, in der zum einen eine logische Allgemeingültigkeit nicht als eine logische Allgemeinheit nach Begriffen, sondern gemäß der Allgemeinheit eines einzelnen Urteils und zum anderen eine Notwendigkeit aus apriorischen Gründen in Unabhängigkeit von Beweisgründen a priori anzunehmen ist, wird in der Deduktion der Geschmacksurteile erläutert. (KdU, § 31, S. 280–285, hier S. 281.)

¹⁵⁶ Vgl. KdU, § 21, S. 238.

¹⁵⁷ Vgl. KdU, § 20, S. 237f.

¹⁵⁸ KdU, § 40, S. 293. Aus dieser Unterscheidung resultiert der Vorschlag, den Geschmack als *sensus communis aestheticus*, den gemeinen Verstand dagegen als *sensus communis logicus* zu bezeichnen. (Vgl. KdU, Anm. § 40, S. 295) In der „Anthropologie“ erfolgt die Einteilung der Menschen nach ihren Erkenntnisvermögen auf der Ebene des Verstandes in diejenigen mit Gemeinsinn (der nicht *sensus vulgaris* sei) resp. gesunden Menschenverstand und in die Leute von Wissenschaft: Erstere sind demnach lediglich regelkundig in allen Fällen der Anwendung (*in concreto*), während letztere die Regeln selbst vor ihrer Anwendung (*in abstracto*) reflektiert betrachten. (Vgl. Anth. § 6, S. 139)

Ein solcher Gemeinsinn, der sich in der Lage sieht, an Stelle eines jeden anderen zu denken und sein Urteil in diesem Sinne zu verallgemeinern, ist unentbehrlich für eine Verständigungs- und Verstehensleistung, wie sie in symbolischen Vergleichen erbracht wird: Ohne ein ‚Gefühl‘ dafür, wie mit Anschauungen umgegangen und wie die Mannigfaltigkeit derselben über das freie Spiel der Erkenntniskräfte bis hin zu einer Einheit in der begrifflichen Bestimmung gebracht wird, ist eine übertragende Veranschaulichung im Symbol zwecklos. Eine gelungene Veranschaulichung ist nur dann gegeben, wenn sie auf subjektiv allgemeingültige Prinzipien zurückgeführt und für jeden anderen einsichtig gemacht werden kann.

Über das freie Spiel der Erkenntniskräfte und des Gemüts sowie vor allem der Einbildungskraft kann darüber hinaus eine beträchtliche Erweiterung der symbolisierenden Darstellung von Vernunftbegriffen in ästhetischer Hinsicht erreicht werden: Da der Geist als belebendes Prinzip im Gemüt die Gemütskräfte über ein freies Spiel in tätiger Bewegung hält, verkörpert er das Vermögen zur Darstellung ästhetischer Ideen, die als mannigfaltige, prägnante Vorstellungen in der Einbildungskraft „viel zu denken“ geben und keinem bestimmten Begriff adäquat sein können.¹⁵⁹ Den ästhetischen Ideen stehen die Vernunftbegriffe gegenüber, denen in der Vorstellung der Einbildungskraft bekanntlich keine Anschauung angemessen sein kann.

Beide Pole sind über die Einbildungskraft miteinander verbunden: Als produktives Erkenntnisvermögen bildet sie den vorliegenden Stoff „nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen“, zu so etwas wie „einer anderen Natur“ um, stets im Bewußtsein der „Freiheit vom Gesetze der Assoziation [...], nach welchem uns von der Natur zwar Stoff geliehen, dieser aber von uns zu etwas anderem nämlich dem, was die Natur übertrifft, verarbeitet werden kann“¹⁶⁰. Solche Vorstellungen der Einbildungskraft können mit Kant zu Recht Ideen genannt werden, „weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen“¹⁶¹. Werden nun einem Vernunftbegriff Anschauungen über die Vorstellung der Einbildungskraft unterlegt, so gehört diese einerseits zur Darstellung des Begriffs, andererseits gibt diese Vorstellung Anlaß zu vielfältigen weiteren Gedanken, die sich wiederum nicht unter einen bestimmten Begriff

¹⁵⁹ Vgl. KdU, § 49, S. 313f.

¹⁶⁰ KdU, § 49, S. 314.

¹⁶¹ KdU, § 49, S. 314.

zusammenfassen lassen.¹⁶² Somit wird der ‚fingierten‘ Beilegung von Anschauungen zu einem Vernunftbegriff über die Einbildungskraft eine beinahe unbegrenzte ästhetische Erweiterung zuteil, die das freie Spiel der Erkenntniskräfte erneut beschäftigt und antreibt.

Auch wenn Kant diese Ausführungen explizit dem Vermögen des Gemüts beim Genie widmet, ergeben sich doch mit Blick auf das Zusammenspiel von vorstellender Einbildungskraft und bestimmendem Verstand aufschlußreiche allgemeine Überlegungen für die symbolische Darstellung: Die einem Vernunftbegriff beigegebene Veranschaulichung wirkt nicht etwa ausschließlich für den darzustellenden Begriff, sondern eröffnet als eine Vorstellung mit ästhetischem Gehalt in der Belebung des Gemüts „die Aussicht auf ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“¹⁶³. Eine symbolische Darstellung ist somit offen über eine konkrete Veranschaulichung hinaus, da das Vermögen der Einbildungskraft über ästhetische Attribute, die nicht unmittelbar der Veranschaulichung dienen, beständig den Schwung für eine Fortsetzung des analogischen Verfahrens beibehält. (vgl. dazu auch 5.3)

¹⁶² Vgl. KdU, § 49, S. 314f.

¹⁶³ KdU, § 49, S. 315.

4. Schellings symboltheoretischer Ansatz

4.1 Zum Kontext der „Philosophie der Kunst“

In Schellings „Philosophie der Kunst“ erfolgt mit der Erörterung der Bedeutung von Kunst in der Philosophie eine ausdrückliche Abgrenzung zu Kants „Kritik der Urteilskraft“ sowie den vorhergehenden ästhetischen Programmen seit Baumgarten, womit auf ein einheitliches und dem idealistischen Systemgedanken verpflichtetes Konzept rekuriert wird. Schellings Arbeiten fanden die Aufmerksamkeit und teils begeisterte Zustimmung Goethes, der sich infolge dessen für eine Berufung des noch jungen Philosophen an die Jenaer Salona im Jahr 1798 einzusetzen vermochte. Im Aufbau der von Schelling apostrophierten „Konstruktion der Kunst“¹⁶⁴ ist die Relevanz des Symbolischen maßgeblich für die Aufhebung des Gegensatzes zwischen dem Allgemeinen und Besonderen in eine Indifferenz und damit für einen Vergleich mit Goethes Symbolverständnis.

Obwohl die „Philosophie der Kunst“ aus Manuskripten zu einer Vorlesung hervorging, die 1802/03 an der Universität Jena und ein Jahr darauf wiederholt in Würzburg gehalten wurde, und erst posthum in der Veröffentlichung von Schellings gesammelten Werken durch seinen Sohn einer breiteren Rezipientengruppe zugänglich gemacht werden konnte, ist davon auszugehen, daß den Zeitgenossen zumindest die grundlegenden kunstphilosophischen Positionen Schellings bekannt waren, zumal sich eine zusammenfassende Darstellung dieser Ansichten in der am 12. Oktober 1807 in München gehaltenen und rege diskutierten Rede „Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“¹⁶⁵ findet.

In die philosophische Diskussion um die Grundlegung der drei Kritiken Kants tritt Schelling 1794 mit seiner Schrift „Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt“¹⁶⁶ ein und beabsichtigt, den von Kant gegebenen Resultaten die noch erforderlichen Prämissen beizugeben¹⁶⁷ sowie die Philosophie als eine einheitliche (und als die einzige) Wissenschaft bzw. – im Rekurs auf Johann Gottlieb Fichte – Wissenschaftslehre vorzustellen.

¹⁶⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Sämmtliche Werke*, hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Augsburg 1856–1861. Zitate mit der Sigle SW unter Angabe der Abteilung und Bandnummer. Die *Philosophie der Kunst* erschien in SW I/5, S. 353–736, hier S. 373.

¹⁶⁵ SW I/7, S. 291–329.

¹⁶⁶ SW I/1, S. 87–112.

¹⁶⁷ So äußert sich Schelling in einem Brief an Georg Wilhelm Friedrich Hegel vom 6. Januar 1795. Vgl. F. W. J. Schelling, *Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Horst Fuhrmans in 3 Bänden, Bonn 1962–1975, Bd. II, S. 57 sowie Hans Michael Baumgartner; Harald Korten, *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, München 1996, S. 34 und Wilhelm G. Jacobs, *Schelling im Deutschen Idealismus. Interaktionen und Kontroversen*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), F. W. J. Schelling, Stuttgart Weimar 1998, S. 66–81, hier S. 66.

Der damit vollzogene Schritt von einem gründlichen Studium der kritischen Philosophie zu einer Einheitlichkeit qua Systemphilosophie, in der Form und Inhalt der Philosophie und des Wissens auf ein grundlegendes Prinzip bezogen werden sollen, markiert den Ausgangspunkt des philosophischen Werks, welches in der Frühphase bis zum Ende der Jenaer Jahre von der Transzendental- und Naturphilosophie bis hin zur Identitätsphilosophie entwickelt wird.

Während sich im *System des transzendentalen Idealismus* (1799/1800) Geist und Natur noch unvermittelt gegenüberstehen, versucht Schelling mit der in der identitätsphilosophischen Grundlegung vollzogenen Entfaltung eines einzigen Prinzips die Gegebenheiten in der Welt im Zusammenhang mit dem Absoluten zu sehen und so deren Wesen zu erfassen.¹⁶⁸ In diesem Vollzug ist nicht länger das absolute Ich Fichtes, dafür jedoch das Absolute selbst maßgeblich:¹⁶⁹ Die Vernunft wird zum wahren An-sich, indem der Denkende genötigt ist, vom Subjektiven der Vernunft zu abstrahieren, wobei die Vernunft nicht mehr als ein dem Subjektiven entgegengesetztes Objektives aufzufassen ist, sondern den Indifferenzpunkt des Subjektiven und Objektiven (des Idealen und Realen) ausmacht.¹⁷⁰ Durch die Abstraktion von jeder subjektiven Bedingtheit, wobei das Ich – und nicht mehr die Welt oder das Sein – zwar aller Subjektivität entkleidet, aber dennoch im Zentrum steht, erhebt sich die menschliche Vernunft zur absoluten Vernunft, die das Organ und der einzige Gegenstand der in sich selbst reflexiven Philosophie sein muß.¹⁷¹

Bemerkenswert am identitätsphilosophischen Ansatz ist die Forderung nach einer radikalen Neuorientierung der Philosophie als Wissenschaft vom Absoluten, in der eine den traditionellen Erkenntnisverfahren zugrunde liegende Subjekt-Objekt-Spaltung im Erreichen eines Indifferenzpunktes überwunden werden soll. Durch die absolute Identität, die auch absolute Totalität ist, sind Denken und Sein im Absoluten zwar noch unterschieden, können aber

¹⁶⁸ Vgl. Hermann Zeltner, *Das Identitätssystem*, in: Hans Michael Baumgartner (Hrsg.), Schelling. Einführung in seine Philosophie, Freiburg im Breisgau München 1975, S. 75–94, hier S. 75ff.

¹⁶⁹ Den Protagonisten in seinem *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch* (1802) läßt Schelling als Verfechter des Identitätssystems sagen: „Das Absolute haben wir nun bestimmt als, dem Wesen nach, weder ideal noch real, weder als Denken, noch als Sein. In der Beziehung aber auf die Dinge ist es notwendig das eine und andre mit gleicher Unendlichkeit, denn in Ansehung seiner, sagten wir, sei alles, was ist, indem es real ist, auch ideal, und indem ideal, auch real.“ SW I/4, S. 246. Zitiert nach der neueren textkritischen Ausgabe von Manfred Durner, Hamburg 2005. In der Einleitung verweist M. Durner auf die Voraussetzungen des schellingschen Identitätssystems bei Platon und Spinoza, siehe insb. S. XIIff.

¹⁷⁰ SW I/4, S. 114f., §§ 1f. (*Darstellung meines Systems der Philosophie*, 1801): „Ich nenne Vernunft die absolute Vernunft, oder die Vernunft, insofern sie als totale Indifferenz des Subjektiven und Objektiven gedacht wird. [...] Das Denken der Vernunft ist jedem anzumuthen; um sie als absolut zu denken, [...] muß vom Denkenden abstrahiert werden. [...] Außer der Vernunft ist nichts, und in ihr ist alles. [...] Es gibt keine Philosophie, als vom Standpunkt des Absoluten [...].“

¹⁷¹ Vgl. H. Zeltner, *Das Identitätssystem*, S. 77ff.

nicht mehr als voneinander geschieden gedacht werden:¹⁷² Ein Einzelnes kann somit lediglich in einer quantitativen Differenz von Subjektivität und Objektivität, im Ganzen („in Ansehung der absoluten Totalität“) jedoch wiederum nur in einer quantitativen *Indifferenz* gesetzt werden.¹⁷³ Diese Differenz ist mit Schelling nicht als ein die Einheit beeinträchtigender Gegensatz zu verstehen, da nichts an sich außerhalb der Totalität angenommen wird als diese Totalität resp. Identität selbst. In dieser Perspektive ist das Verhältnis der einzelnen endlichen Erkenntnisse zu der unendlichen Erkenntnis der absoluten Identität bestimmt, die von dieser zwar unterschieden, aber nicht geschieden sind und sich im idealistisch verstandenen Zusammenhang der Totalität vollziehen.¹⁷⁴ Das Identitätssystem wird somit zu einer „philosophische[n] Bestandsaufnahme der gesamten Wirklichkeit auf höchster Reflexionsebene“ und verweist auf eine umfassende „spekulative Ontologie“.¹⁷⁵

Mit der „Einheit des Anschauens und des Denkens“, in der durch „das Allgemeine auch das Besondere, durch den Begriff auch die Gegenstände gesetzt und bestimmt werden“,¹⁷⁶ konstituiert Schelling in seinem „kurze[n] Sommer der Identität“¹⁷⁷ den markanten Fluchtpunkt, auf den sich auch die „Philosophie der Kunst“ bezieht: Die Auffassung, daß eine einzelne Erkenntnis mannigfaltiger Dinge in quantitativer Differenz für sich (als sog. Potenz) immer als identisch mit dem Absoluten zu begreifen ist.¹⁷⁸

Während Kant eine intellektuelle Anschauung, in der ohne sinnliche Eindrücke und lediglich aufgrund der Selbsttätigkeit des Verstandes Vorstellungen hervorgebracht werden, aus dem Anliegen seiner transzendentalen Analytik heraus ablehnen muß, setzt im Kontext

¹⁷² SW I/4, S. 125, § 26: „Die absolute Identität ist absolute Totalität. – Denn sie ist alles, was ist, selbst, oder: sie kann von allem, was ist, nicht getrennt gedacht werden [...]“. In der *Philosophie der Kunst* konkretisiert Schelling, daß „Gott [...] das Universum von der Seite der Identität betrachtet“ und im Universum „Gott von Seiten der Totalität aufgefaßt“ sei: „In der absoluten Idee, die Princip der Philosophie ist, ist aber auch wieder Identität und Totalität eins.“ SW I/5, S. 366.

¹⁷³ Vgl. SW I/4, S. 123ff., hier S. 126.

¹⁷⁴ Vgl. *Bruno*, SW I/4, S. 247: „In Ansehung der Idee sonach, mithin wahrhaft, ist weder das Unendliche noch das Endliche etwas für sich, und unabhängig von unserm Unterscheiden. Da nun keines an sich, jedes aber nur durch sein Entgegengesetztes das ist, was es ist, so können wir auch keines dem andern nach-setzen, oder um des andern willen aufgeben.“

¹⁷⁵ Vgl. H. Zeltner, *Das Identitätssystem*, S. 85ff., hier S. 91.

¹⁷⁶ *Bruno*, SW I/4, S. 241.

¹⁷⁷ So überschreibt Steffen Dietzsch sein Nachwort zu der Textausgabe des *Bruno*, Leipzig 1989, S. 119.

¹⁷⁸ Vgl. S. Dietzsch, *Schellings kurzer Sommer der Identität*, Nachwort zu *Bruno*, S. 119–129, hier S. 126. Schelling erklärt ‚Potenz‘ im Zusammenhang mit der Auffassung von Philosophie als allgemeiner Lehre: Da es „wahrhaft und an-sich nur Ein Wesen, Ein absolut Reales“ gibt, welches unteilbar ist, kann eine Verschiedenheit der Dinge nicht verschiedene Wesen nach sich ziehen, da „das Ganze und Ungetheilte unter verschiedenen Bestimmungen gesetzt“ zu denken ist. In Natur, Geschichte und Kunst werden diese ideellen Bestimmungen (Potenzen) jeweils einzeln hervorgehoben, während die Philosophie „in ihrer vollkommenen Erscheinung nur in der Totalität der Potenzen“ und als „ein getreues Bild des Universums“ hervortritt. SW I/5, S. 366.

der Rezeption von Fichtes „Wissenschaftslehre“ (1794/95) eine Entwicklung ein, in der die kritische Philosophie wieder mit einem Absoluten in Verbindung gebracht wird.¹⁷⁹ Schelling vertritt bereits in seinen frühen Schriften eine Auffassung, die sich neben Fichte vor allem auf Spinozas Erkenntnistheorie bezieht und gegenüber der niederen Erkenntnisart von den verworrenen (sinnlichen) Einzelheiten der Erfahrung die *scientia intuitiva* betont, mit der als höchster Erkenntnisart eine unmittelbare Teilhabe an der göttlichen Vernunft durch die Betrachtung der Dinge in Gott (*sub specie aeternitatis*) bewirkt wird:¹⁸⁰

Bloße verworrene Imagination ist ihm [Spinoza] Quelle alles Irrthums, intellectuale Anschauung Gottes Quelle aller Wahrheit und Vollkommenheit im ausgedehntesten Sinn des Wortes.¹⁸¹

Bedingt durch die unentschiedene Haltung zwischen spinozistischer Hingabe an die Welt und der freien Entscheidung des Ichs in Fichtes Diktion schreibt Schelling in seiner Grundlegung einer transzendentalen Metaphysik schon lange vor den Vorlesungen zur „Philosophie der Kunst“ dem ästhetischen Prinzip eine wichtige Rolle zu.¹⁸² Im „System des transzendentalen Idealismus“ wird dann die Objektivierung der intellektuellen Anschauung in einer ästhetischen Anschauung ausgehend von Fichtes Prinzip der Selbständigkeit (Freiheit) des Bewußtseins im Zuge einer transzendentalen Geschichte des Geistes (bzw. des Selbstbewußtseins) vollzogen: Das Kunstprodukt reflektiert als ein Dokument der transzendentalen Freiheit des Menschen nicht nur Freiheit und Bewußtsein, sondern bezieht auch den Grund der ur-

¹⁷⁹ Vgl. John Neubauer, *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung*, in: DVjs 46 (1972), S. 294–319, hier S. 294. Die Schreibweisen „intellektuelle“ und „intellektuale“ Anschauung werden z.T. in verschiedenen Kontexten verwendet, Neubauer bezieht in seiner Arbeit differenzierend ‚intellektual‘ auf die romantische Bedeutung, ‚intellektuell‘ auf die Verwendung des Begriffs bei Fichte und verweist auf den Einfluß Spinozas mit Blick auf die gängige Schreibweise bei Schelling. Vgl. ebd., Anm. S. 297.

¹⁸⁰ Die zentrale Stelle bei Spinoza lautet: „Über diesen beiden Gattungen der Erkenntnis [den zwei unteren Erkenntnisarten] gibt es [...] noch eine dritte Gattung, die wir das anschauende Wissen nennen wollen. Und diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee der formalen Wesenheit einiger Attribute Gottes fort zu der adäquaten Erkenntnis der Wesenheit der Dinge.“ Baruch de Spinoza, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, übers. v. Otto Baensch, Hamburg 1989, S. 90 (Propositio XL, Scholium II).

¹⁸¹ So Schellings Urteil über Spinozas Einteilung der Erkenntnisarten in der Schrift *Vom Ich als Princip der Philosophie* (1795), SW I/1, Anm. 185. Dazu später SW I/4, S. 347 (*Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie*, 1802), bezogen auf die absolute Vernunft der Identitätsphilosophie: „Die Philosophie [...], da sie die Einheit im absoluten Erkennen darstellt, kann ihre Urbilder nur in den Ideen, sonach nur intellektuell, anschauen, denn die Idee ist der unmittelbare Modus des absoluten Erkennens, dieses aber die Idee aller Ideen, die Form aller Formen.“

¹⁸² Die bei J. Neubauer ausführlich dargelegte Problemsituation zwischen empirischem und absolutem Ich als bestimmende Konstante der vorgenannten Schrift *Vom Ich* sowie die erhellende Bezugnahme auf die Kunstkonzepte der Frühromantik sind im Zusammenhang dieser Arbeit zu vernachlässigen. Wichtig ist der Verweis auf die frühzeitige ästhetische Ausrichtung bei Schelling, die allerdings im Gegensatz zu Baumgarten nicht in der sinnlichen Anschauung über ein unteres Erkenntnisvermögen besteht, sondern als „eine ästhetische Objektivierung der intellektuellen Anschauung“ verstanden werden muß. (J. Neubauer, *Anschauung*, S. 305)

sprünglichen Identität von Subjekt und Objekt, die unauflösbaren Gegensätze von Bewußtem und Unbewußtem, Freiheit und Natur mit ein. Mit der ästhetischen Anschauung des Schönen als Objektivierung der intellektuellen Anschauung demonstriert Kunst also die von Schelling angestrebte Identität von Selbstanschauung (Fichte) und Anschauung des Universums (Spinoza):¹⁸³

Das Kunstwerk reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich sich schon getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.¹⁸⁴

Da Bewußtes und Unbewußtes in der intellektuellen Reflexion des Ichs von Anfang an getrennt sind und somit auch in der intellektuellen Anschauung die Fixierung des Prinzips der ganzen Philosophie, die absolute Identität von Bewußtem und Unbewußtem, nicht zu leisten ist, kann nur durch die Synthesis in der unmittelbar am Produkt der Kunst reflektierenden ästhetischen Anschauung die absolute Identität objektiv werden.¹⁸⁵

4.2 „Wie ist Philosophie der Kunst möglich?“¹⁸⁶

Grundsätzliches Anliegen einer Philosophie der Kunst kann es laut Schelling nicht sein, eine ästhetische Theorie lediglich in der rezeptiven und damit engeren Betrachtung von Kunstwerken zu erarbeiten. Der vor allem in der Tradition nach Baumgarten aufgekommene und zeitgenössisch gebräuchliche Begriff „Ästhetik“ wird, da er auf eine empirisch-beschreibende Wissenschaft verweisen müßte, bewußt vermieden.¹⁸⁷ Ausgangspunkt der Untersuchung ist

¹⁸³ Vgl. J. Neubauer, *Anschauung*, S. 314ff. Zur intellektuellen Anschauung bei Schelling faßt Ernst Cassirer, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit* (4 Bde.), *Die nachkantischen Systeme*, ECW 4, S. 247, zusammen: „Für sie gibt es nichts einzelnes, nichts abgesondert Bestehendes, sondern nur einen einzigen Zusammenhang des Gesamtgeschehens, in welchem alles Besondere nur durch seine spezifische Stelle bestimmt ist. Diese Stelle als eine rein individuelle zu erfassen und sie dennoch, in demselben unteilbaren Akt, als notwendige Stufe und Phase zu begreifen: das ist die eigentliche und wahrhafte Leistung, die durch die intellektuelle Anschauung und nur durch sie vollbracht wird.“ Dementsprechend ist bei Schelling der Status der Kunst bestimmt: „Die Kunst konstruieren heißt, ihre Stelle im Universum zu bestimmen. Die Bestimmung dieser Stelle ist die einzige Erklärung, die es von ihr gibt.“ SW I/5, S. 373.

¹⁸⁴ SW I/3, S. 625.

¹⁸⁵ Vgl. Lothar Knatz, *Die Philosophie der Kunst*, in: J. Sandkühler (Hrsg.), Schelling, S. 109–123, hier S. 114.

¹⁸⁶ SW I/5, S. 364.

¹⁸⁷ L. Knatz, *Geschichte – Kunst – Mythos: Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythologie*, Würzburg 1999, S. 175. Schelling wendet sich in der Vorlesung *Über Wissenschaft der Kunst in Bezug auf das akademische Studium* (Abschnitt aus *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*), SW I/5, S. 344–352, die K. F. A. Schelling statt der fast gleichlautenden Einleitung zur *Philosophie der Kunst* in die Werkausgabe einrückt, gegen die philosophische Disziplin der Ästhetik: „Eine solche Konstruktion der Kunst [wie Schelling sie vornimmt] ist allerdings mit nichts von dem zu vergleichen, was bis auf die gegenwärtige Zeit unter dem Namen von Ästhetik, Theorie der schönen

die Philosophie, die es einzig ermöglicht, eine Bestimmung des Wesens der Kunst auszusprechen und damit „zu den wahren Urquellen der Kunst [...], aus denen Form und Stoff ungetrennt“ hervorgehen, zurückzukehren. Diese „wahren Urquellen“ sind laut Schellings Betrachtung der gegenwärtigen Kunstrezeption weithin unbekannt – eine typische Erscheinung in der wechselvollen geschichtlichen Entwicklung der Kunst: Einer Epoche intensiver Kunstproduktion in einer gleichartigen geistigen Verfaßtheit folgt demnach notwendig eine Phase der „Reflexion und mit ihr die allgemeine Entzweiung“.¹⁸⁸

Trotz der Ablehnung einer rezeptiven Fundierung der Philosophie der Kunst gehen in die Einschätzung Schellings zum Teil ausführliche eigene Erfahrungen mit Werken der bildenden und redenden Kunst ein: Er hat in Dresden die Gemäldegalerie besichtigt¹⁸⁹ und kennt – infolge intensivster altphilologischer Studien am Tübinger Stift – sowohl die klassische antike als auch die neuere Literatur. Von den modernen Autoren schätzt er Ariost¹⁹⁰, Calderón¹⁹¹, Cervantes¹⁹², Shakespeare (SW I/5, S. 718–726, passim) und vor allem Goethe, dessen Faust-Dichtung als „des größten Gedichts der Deutschen“ (SW I/5, S. 731) ebenso Anerkennung

Künste und Wissenschaften, oder irgend einem andern existirt hat. In den allgemeinsten Grundsätzen des ersten Urhebers jener Bezeichnung [Baumgarten] lag wenigstens noch die Spur einer Idee des Schönen, als des in der concreten und abgebildeten Welt erscheinenden Urbildlichen. Seit der Zeit erhielt diese eine immer bestimmtere Abhängigkeit vom Sittlichen und Nützlichen: so wie in den psychologischen Theorien ihre Erscheinungen ungefähr gleich den Gespenstergeschichten oder anderem Aberglauben wegerklärt worden, bis der hierauf folgende Kantische Formalismus zwar eine neue und höhere Ansicht, mit dieser aber eine Menge kunstleerer Kunstlehren geboren hat.“ (SW I/5, S. 351) Vgl. SW I/5, S. 361f.

¹⁸⁸ SW I/5, S. 360.

¹⁸⁹ Während eines sechswöchigen Aufenthaltes in Dresden seit August 1798 besuchte Schelling den Zwinger und kam mit dem romantischen Kreis um die Schlegel-Brüder in Kontakt. Vgl. Arsenij Gulyga, *Schelling. Leben und Werk*, Stuttgart 1989, S. 80; H. M. Baumgartner; H. Korten, *Schelling*, S. 16; Xavier Tilliette, *Schelling. Biographie*, Stuttgart 2004, S. 69ff.

¹⁹⁰ Ludovico Ariosto (1474–1533). Als derjenige, der „das ächteste moderne Epos gedichtet hat“ (SW I/5, S. 669), indem er eine adäquate Fortführung der von Schelling höher eingeschätzten alten Epen unternommen hat und die „Charaktere des romantischen Epos“ (SW I/5, S. 672) mit universellem Stoff, aber individueller Form bestimmt, wird Ariost eingeführt, dessen *Rasender Roland* (*Orlando furioso*, 1516) „einem Irrgarten [gleich], worin man mit Lust, ohne Furcht, sich verliert“ (SW I/5, S. 670). Obwohl Schelling auch Kenntnisse im Italienischen besaß, ist eine Rezeption über die schlegelsche Übersetzung naheliegend. Vgl. August Wilhelm Schlegel, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Eduard Böcking, Bd. IV (Poetische Übersetzungen zweiter Theil), Leipzig 1846, S. 89–130 (in Auszügen).

¹⁹¹ Pedro Calderón de la Barca (1600–1661).

¹⁹² Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616). Die Besprechung des *Don Quijote* (SW I/5, S. 679f., passim) steht im Mittelpunkt, ob eine vollständige Lektüre, die ausdrücklich „nicht nach den frühesten deutschen Uebersetzungen zu beurtheilen“ sei (SW I/5, S. 679) – womit wiederum eine Rezeption schlegelscher Übersetzungen in den Blick rückt –, angenommen werden darf, ist aus der *Philosophie der Kunst* nicht ersichtlich.

zuteil wird wie dem Epos „Hermann und Dorothea“ (SW I/5, 685f.)¹⁹³, den römischen Elegien (SW I/5, S. 660f.) sowie dem „Wilhelm Meister“ (SW I/5, S. 674ff., passim).

Auffällig ist dagegen die teils recht dürftige Intensität dieser Kenntnisse, aus denen Schelling die Belege für gelungene Kunstwerke ableitet: So räumt er etwa ein, daß sich seine Bewertung der literarischen Qualität Calderóns als eines „südlichen, vielleicht katholischen Shakespeare“ lediglich auf das Wissen über ein Stück beschränkt, welches „in dem spanischen Theater [steht], übersetzt von A. W. Schlegel, der zu seinem großen Verdienst, zuerst eine ächte Uebersetzung des Shakespeare gegeben zu haben, auch noch dieses hinzugefügt hat, den Calderon in deutscher Sprache erscheinen zu lassen“.¹⁹⁴ Es ist anzunehmen, daß Schelling sich vorrangig an zeitgenössischen Bewertungen der genannten fremdsprachigen Autoren orientiert,¹⁹⁵ die in literaturwissenschaftlicher Hinsicht zum Teil bis heute Bestand haben.¹⁹⁶

Mit der „geistigen Topographie der Frühromantiker“, die Jena als das „Zentrum der kritischen Transzendentalphilosophie und des »ächten Idealismus«“, das beschauliche Weimar als einen geeigneten Ort für das „Projekt der wechselseitigen Durchdringung von Poesie und Philosophie“ und Dresden als die „Hauptstadt der bildenden Kunst in Deutschland“ betrachteten,¹⁹⁷ ist Schelling unmittelbar zu Beginn seiner akademischen Tätigkeit vertraut. Und so steht das gerade während Schellings Dresdener Reise entstandene kunstkritische Gespräch „Die Gemälde“ von A. W. Schlegel für eine Form der Kunstrezeption, die sich nicht mehr an einem „zur selbstgewissen Floskel erstarrte[n] Kunsturteil aus zweiter Hand“ orientiert,

¹⁹³ In der Erörterung wichtiger Merkmale des Epos erfolgt zudem für eine „mehr kritische und historische Ausführung“ der Verweis auf die Rezension von A. W. Schlegel (SW I/5, S. 653). Gemeint ist die umfangreiche Besprechung *Goethes Hermann und Dorothea* in der „Jenaischen allgemeinen Literatur-Zeitung“ (Nr. 393–396, 1797), wieder abgedruckt in A. W. Schlegel, *Sämmtliche Werke*, Bd. XI, Leipzig 1847, S. 183–221.

¹⁹⁴ SW I/5, S. 726. Es handelt sich hierbei um *Die Andacht zum Kreuze* (*La devoción de la cruz*), erschienen in: *Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, übers. v. A. W. Schlegel, I. Bd., Berlin 1803, S. 1–152 [Spanisches Theater, Erster Band].

¹⁹⁵ Vgl. u.a. die Würdigung Calderóns in A. W. Schlegels Beitrag *Ueber das spanische Theater*, in: Europa. Eine Zeitschrift, hrsg. von Friedrich Schlegel, Frankfurt am Main 1803, Ersten Bandes zweites Heft, S. 72–87: „Calderon hat überall das, was seinen Vorgängern schon für Form galt, wieder zum Stoff gemacht; ihm konnte nirgends weniger, als die edelste und feinste Blüthe genügen [...]. Die Erscheinung auf der Bühne ist ihm alles: aber diese sonst beschränkende Rücksicht wird bei ihm durchaus positiv; ich weiß keinen Dramatiker, der den Effekt so zu poetisiren gewußt hätte, der zugleich so materiell energisch und so ätherisch wäre.“ (ebd., S. 80f.)

¹⁹⁶ So findet sich die Hervorhebung der literarischen Innovationen, für die Ariost nach der Lektüre von Pietro Bembo's Abhandlung *Prose della volgar lingua* (*Über die Schriftstellerei in der Volkssprache*, 1525) in der dritten und umfassend veränderten Auflage des *Orlando* 1532 berühmt wurde, in ähnlicher Form sowohl bei Schelling als auch in neueren Darstellungen. Vgl. etwa Marziano Guglielminetti, *Die italienische Literatur vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. III, Frankfurt am Main Berlin 1988, S. 231–257, hier S. 241–243.

¹⁹⁷ Lothar Müller, *Nachwort*, in: A. W. Schlegel, *Die Gemälde*. Gespräch, Amsterdam Dresden 1996, S. 165–196, hier S. 166.

sondern ganz im Sinne des Jenaer „Symphilosophierens“ den Witz als Initial der Reflexion, als eine „logische Geselligkeit“ versteht, mit der die Kultivierung des Gesprächs als literarische Form einhergeht.¹⁹⁸

Die Vertrautheit mit frühromantischen Positionen zur Kunst, aus der auch eigene Gedichtbeiträge für den Kreis um die Schlegel-Brüder hervorgehen, sowie die eigene Anschauung der Werke läßt aus Schelling zwar keinen profunden Kenner aller wichtigen Kunstrichtungen und -epochen werden. Sie bedingt aber das Interesse an einer Bearbeitung der Kunst *in* der Philosophie, auch wenn die systematische Beschäftigung mit diesem Thema auf den vergleichsweise kurzen Zeitraum 1800–1807 beschränkt ist und in der Spätphilosophie keine weitere Ausprägung erfährt.¹⁹⁹ In der Verteilung der schlegelschen Gesprächspartner – ein Künstler, eine Kunstliebhaberin und in Personalunion der Kritiker und Poet – kann sich Schelling darum nicht wiederfinden: Die Begeisterung über ein gelungenes Werk der bildenden und redenden Kunst bestimmt zwar in nicht wenigen Fällen die Einordnung nach dem Grad des Gelingens sowie die Bewertung der künstlerischen Qualität. Im Vordergrund steht aber die systematische Behandlung der Philosophie der Kunst als eines Teils der *Einen* Philosophie, der mit dieser wiederum identisch ist.

In den einleitenden Bemerkungen verweist Schelling auf den Status der Kunst „als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes“²⁰⁰ in Analogie zur Natur: Der hier vertretene Anspruch an Kunst verweist nicht länger auf Partikuläres, bloß sinnlich Affektiertes, sondern stellt die „Idee des Ganzen“ im Verbund mit der nur am wahren und damit ganzheitlichen Kunstwerk erfahrbaren Schönheit in den Mittelpunkt. Kunst ist nicht mehr nur ein Teil, ein bloßes Betätigungsfeld philosophischer Betrachtung,

¹⁹⁸ L. Müller, *Nachwort*, S. 168. S. Dietzsch, *Schellings kurzer Sommer der Identität*, S. 122, vermerkt, daß Schelling mit seinem Gespräch *Bruno* „keine belletristischen Konzessionen an die Verständlichkeit bzw. Akzeptanz eines in jener Zeit mit Lesefrüchten übersättigten Publikums“ macht, sondern einen „konzentrierte[n] philosophisch-theologische[n] Text mit hohem Anspruch“ vorgelegt hat.

¹⁹⁹ L. Knatz, *Die Philosophie der Kunst*, S. 110. Knatz verweist zudem auf die vor Schellings Tätigkeit als Generalsekretär der Bayerischen Akademie der bildenden Künste in München (1808–1821) nicht gerade umfängliche unmittelbare Kenntnis bedeutender Kunstwerke. Vgl. ebd., S. 109 und 122. Zum kunstgeschichtlichen Kontext und zur Bedeutung der in den Sammlungen zugänglichen Kunstwerke vgl. die Einführung von Andreas Beyer, *Klassik und Romantik – Zwei Enden einer Epoche*, in: *Klassik und Romantik* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6), München u.a. 2006, S. 9–37. Darüber hinaus geben das *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie* von Julius Hübner, Dresden 1880, der umfangreiche *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden* von Karl Woermann, Dresden 1908, sowie der Beitrag von Angelo Walther, *Zur Hängung der Dresdner Gemäldegalerie zwischen 1765 und 1832*, in: *Dresdner Kunstblätter* (1981), Heft III, S. 76–87, den Bestand vor den Kriegsbeschädigungen des 20. Jahrhunderts so wieder, wie er sich Schelling und seinen Zeitgenossen darbot. Ein Überblick über Aufbau und Gestaltung der Dresdener Sammlungen vor dem Besuch des frühromantischen Kreises bei Gerald Heres, *Dresdner Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1911.

²⁰⁰ SW I/5, S. 357.

dagegen wird in einer „streng wissenschaftliche[n] Ansicht“ und umfassenden Behandlung, welche die Philosophie gewährleistet, die „Ausbildung des intellektuellen Anschauens der Kunstwerke“ und die „Bildung des Urtheils über dieselbe[n]“ ermöglicht.²⁰¹ Erstmals wird hier eine „wissenschaftliche und philosophische Kunstlehre“²⁰² in konsequent systematischer Form vorgelegt: Eine Kunstlehre, die in der Kunst nicht lediglich analogische Beziehungen zur Philosophie und zur ganzheitlichen Verfassung des Universums aufweist, sondern in Stoff und Darstellung der Formen einen identifizierenden Bezug sieht.

Im Gegensatz zu Kant, der die Möglichkeit einer Erkenntnis der Dinge, wie sie an sich sind, aufgrund der beschränkten Erkenntnisfähigkeit des Menschen prinzipiell verneint, versucht Schelling in der Philosophie über den Ansatz einer absoluten Idee die Dichotomie zwischen Allgemeinem und Besonderem in einem Indifferenzpunkt aufzulösen: Das Besondere wird nicht mehr als ein isoliertes Einzelnes in Beziehung auf einen umfassenderen ideellen Zusammenhang verstanden, sondern ist das Absolute selbst, insofern es dieses als Ganzes in sich aufnimmt und darstellt.²⁰³

In der „Philosophie der Kunst“ erfährt dieser Anspruch eine Erweiterung, indem auf den Widerspruch zwischen Bewußtem und Unbewußtem verwiesen wird: Die bewußte Tätigkeit des Ichs in Freiheit und Bewußtsein entwickelt sich in der Kunst zu einem nicht mehr an Zwecke gebundenen Kunstprodukt (im Unterschied zum bewußtlos hervorgebrachten, später zweckmäßigen Naturprodukt), wodurch die in ihrer Vergegenständlichung bewußtlos und objektiv gewordene Tätigkeit des Ichs reflektiert werden kann. Der bewußte Teil ästhetischer Produktion kann als handwerkliches Können in der Kunst erlernt werden, während der bewußtlose Teil als Poesie in der Kunst sich einer zu vermittelnden Kenntnis entzieht.²⁰⁴ Der Widerspruch zwischen Bewußtem und Unbewußtem ist im Kunstwerk, in der Darstellung des Unendlichen in einem endlichen Produkt aufgehoben, worin sich Schönheit von Erhabenheit unterscheidet, wo dieser Widerspruch lediglich in der Anschauung und nicht in einer objektiven Vergegenständlichung beseitigt ist.²⁰⁵

²⁰¹ SW I/5, S. 359.

²⁰² SW I/5, S. 361.

²⁰³ Vgl. SW I/5, S. 366f.

²⁰⁴ Den Unterschied zwischen Kunst und Poesie in der Kunst erläutert Schelling SW I/5, S. 461: „Die reale Seite des Genies oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Unendlichen ins Endliche ist, kann im engern Sinn die Poesie, die ideale Seite oder diejenige Einheit, welche Einbildung des Endlichen ins Unendliche ist, kann die Kunst in der Kunst heißen.“

²⁰⁵ L. Knatz, *Die Philosophie der Kunst*, S. 112f. Diese Auffassung vertritt Schelling bereits in den Schlußbemerkungen des *Systems des transzendentalen Idealismus*, vgl. dort SW I/3, S. 618ff.

Durch die von Schelling lancierte Indifferenz der idealen Betrachtung der Ideen in der Vernunft und der realen Betrachtung der Ideen im Kunstwerk verhält sich die Philosophie in der idealen Welt zur Kunst wie die Vernunft in der realen Welt zum Organismus. In der idealen Welt ist die Kunst eine organische Entsprechung der Philosophie, da sie deren Ideen „als Seelen wirklicher Dinge objektiv“ hervorbringt.²⁰⁶ Sie ist somit nicht als ein Gegenstand der Philosophie zu denken, sondern als ein wesentlicher Bestandteil derselben: Kunst ist, als ein Organismus und Reales der Philosophie konstruiert, in der idealen Welt eine unabdingbare Entsprechung des Idealen und kein minder bedeutendes Surrogat. Unter der Voraussetzung einer konsequent durchgeführten Konstruktion ist das Entsprechungsverhältnis von Philosophie und Kunst in der idealen Welt, Vernunft und Kunstwerk in der realen Welt also kompromißlos, da das eine des anderen nicht im engeren Sinne bloß bedarf, sondern jeweils Ideales und Reales gleichermaßen absolut sind. Besonders in den Schlußpassagen des „Systems des transzendentalen Idealismus“, das den identitätsphilosophischen Impetus der Jenaer Zeit vorbereitete, stellt Schelling dieses Verhältnis und insbesondere die Bedeutung der Kunst noch deutlicher heraus, indem er meint,

[...] daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey, welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußtsein. Die Kunst ist eben deßwegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. [...] Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt.²⁰⁷

Eine wesentliche Voraussetzung für die Organon-These Schellings bildet Kants Besprechung des ästhetischen Gemütszustands, in der das subjektive Zusammenspiel der Erkenntniskräfte zwischen Anschauungs- und Begriffsvermögen bestimmt wird, sowie dessen Lehre vom Genie als eine der Natur analoge Schöpferkraft des Menschen. In der „Kritik der Urteilskraft“ wird damit aber sowohl das Unvermögen ‚wirklicher‘ Erkenntnis als auch das Unvermögen ‚wirk-

²⁰⁶ SW I/5, S. 383.

²⁰⁷ SW I/3, S. 627f. E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem*, ECW 4, S. 241, verweist in diesem Zusammenhang auf den idealen Typus, der in jedem Kunstgebilde wie auch in jedem Gebilde der organischen Natur die absolute Einheit des Allgemeinen und Besonderen, der höchsten Universalität und der höchsten Individualität sichert. Allgemeines und Besonderes schließen sich nicht aus, sondern fordern und bedingen sich wechselseitig, womit das spekulative Weltproblem lösbar wird, wenn es gelingt, den Begriff der Welt restlos in dieses Schema aufzulösen: „Das Universum muß bis in seine letzten Einzelzüge hinein als Organismus und als göttliches Kunstwerk begriffen werden können, wenn anders es dem rationalen und spekulativen Begriff überhaupt zugänglich sein soll.“

licher‘ Schöpfung behauptet, zumal die Intention Kants im ästhetischen Teil der „Urteilkraft“ in der Sicherung der theoretischen und praktischen Vernunft gegen die illegitimen Erkenntnis- und Moralansprüche der europäischen Ästhetik seiner Zeit besteht.²⁰⁸

Obwohl eine Bewertung der schellingschen Philosophie der Jenaer Jahre nicht umhin kann, den Anspruch der Kunst als eines Organons der Philosophie im relativierenden Zusammenhang mit einem notwendigen Abschluß der Natur- im Übergang zur Transzendentalphilosophie und zum identitätsphilosophischen System zu betrachten,²⁰⁹ ist die Frage nach der Rolle der Kunst in der Philosophie, zumal sie so in den späteren Werken nicht mehr gestellt wird, aufschlußreich: Nur indem die Kunst als Mittel der Ausübung, als ein entscheidendes Instrument für die Philosophie aufgefaßt wird,²¹⁰ kann Schelling zu den wichtigen Bemerkungen über das Symbolische gelangen, denen hier besondere Aufmerksamkeit zukommt.

4.3 Die Bedeutung des Symbolischen

Eine entscheidende Voraussetzung für Schellings Symbolbegriff ist in dem Vergleichsmodus gegeben, der Kunst und Philosophie aufgrund einer Urbild-Gegenbild-Relation als „auf der gleichen Höhe“ stehend verortet: Während die Philosophie Urbilder vorstellt, wobei das Absolute das Urbild der Wahrheit ist, vermag die Kunst durch die Verobjektivierung dieser Urbilder eine Darstellung der Intellektualwelt in der reflektierten Welt selbst zu veranlassen. Das Urbild der Kunst in Ansehung des Absoluten ist dann die Schönheit. In der „Philosophie der Kunst“ werden damit zwei Vergleichsmomente zusammengeführt: Einerseits ist die Kunst als Entsprechung, als „vollkommenster objektiver Reflex“ der Philosophie das reale Gegenstück zu dieser, weshalb auch in ihr alle ideellen Bestimmungen durchlaufen werden müssen bzw. in der Betrachtung von Kunstwerken ausfindig gemacht werden können.

²⁰⁸ Vgl. Dieter Jähnig, *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling*, in: Manfred Frank; Gerhard Kurz (Hrsg.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt am Main 1975, S. 329–340, hier S. 330.

²⁰⁹ Vgl. D. Jähnig, *Die Schlüsselstellung der Kunst*, S. 332ff.

²¹⁰ Eine erschöpfende Diskussion darüber, ob und inwiefern der Unterschied zwischen „Organon“ im *System des transzendentalen Idealismus* und „Organismus“ in der *Philosophie der Kunst* bedeutsam sein könnte, soll hier beiseite gelassen werden. Es ist davon auszugehen, daß Schelling mit der Bezeichnung „Organon“ für die Kunst keine instrumentelle Funktion als bloßes Mittel zum Zweck veranschlagt, sondern ihr als „Schlußstein des Gewölbes“ (SW I/3, S. 349) die entsprechende Bedeutung beimißt. Eine Besprechung der Organon-These gibt H. Paetzold, *Kunst als Organon der Philosophie. Zum Problem des ästhetischen Absolutismus*, in: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, S. 392–403, hier bes. S. 402, wo Paetzold auf die Interpretationsmöglichkeit eines wechselseitigen Verweises von Kunst und Philosophie eingeht, wobei „Kunst die Struktur des Wissens bzw. der Erfahrung offenbart“. Diese Überlegung leitet auch die vorliegende Arbeit, die allerdings nicht vordergründig von der Organon-These, sondern vom Symbolischen her argumentiert.

Darüber hinaus ist Kunst in identitätsphilosophischer Perspektive kein bloßes Mittel der realen Darstellung eines idealen Zusammenhanges, von dem nach erfolgter Übertragungsleistung hin zur Anschauung der Ideen abzusehen sein könnte: Schelling behauptet, daß in der Kunst eine Anschauung der Ideen im Realen möglich ist, womit Kunst in ihrer Beziehung zur Philosophie nicht nur ein zur Vergleichung herangezogenes Gegenstück (im Sinne der Analogie, vgl. 3.1 und 3.2), sondern ein ‚identisches Gegenstück‘ sein muß: „Wir werden daher zeigen müssen, daß Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind.“²¹¹ Allerdings gilt diese Bestimmung, weil in der Philosophie der Kunst als der „Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst“²¹² die Darstellung des Universums in der Form der Kunst konstruiert wird: Es geht also nicht darum, in kontemplativer Betrachtung von Kunstwerken eine ideelle Anschauung abzuleiten, sondern von der Philosophie ausgehend zu zeigen, daß über die von Schelling durchgeführte Konstruktion in der realen Vergegenwärtigungsleistung der Kunst die Bestätigung für das identitätsphilosophische Konzept zu finden ist.

Neben dieser grundlegenden Konstellation rücken in der „Philosophie der Kunst“ noch vor der eigentlichen Erläuterung des Symbols in Abgrenzung zur Allegorie und zum Schema die mythologischen Göttergestalten in den Vordergrund, auf die sich der weitere Verlauf der Argumentation im wesentlichen bezieht: Da die „besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind“, Ideen genannt werden, gibt es eine „gedoppelte Einheit jeder Idee [...], wodurch das Besondere im Absoluten, und gleichwohl wieder als Besonderes begriffen werden kann“. Für jede Idee als das „Universum in der Gestalt des Besonderen“ gilt, daß sie in idealer Betrachtung Bild (Schelling meint hier: Urbild) des Göttlichen, in realer Betrachtung Gott in besonderer Form ist.²¹³ Darum muß die absolute Realität der Götter, wie sie den Bewohnern des antiken Griechenlands noch allgegenwärtig gewesen war, unmittelbar aus ihrer absoluten Idealität folgen: „Die Idee der Götter ist nothwendig für die Kunst. [...] Was für die Philosophie Ideen sind, sind für die Kunst Götter [...].“²¹⁴ Schelling knüpft an den Anspruch dieser systematischen Verschränkung sogar eine zwingende Notwendigkeit, denn „[w]er sich noch nicht zu dem Punkte erhoben hat, daß ihm das absolut Ideale unmittelbar und eben darum

²¹¹ SW I/5, S. 369f.

²¹² SW I/5, S. 368.

²¹³ SW I/5, S. 390.

²¹⁴ SW I/5, S. 391.

auch das absolute Reale ist, ist weder des philosophischen noch des poetischen Sinns fähig“.²¹⁵ Jede ideelle Bestimmung in der „Philosophie der Kunst“ bezieht sich deshalb in letzter Konsequenz auf die reale Anschauung der Ideen (und damit des Absoluten) in den Göttergestalten, die als vollkommenste Bildungen dem Grundgesetz der Schönheit unterliegen, von der bereits gesagt wurde, daß sie die reale Entsprechung der Wahrheit im Idealen ist.²¹⁶

Die Mythologie als unabhängige poetische Existenz der Götterdichtungen ist „nothwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst“, ihre Wirksamkeit besteht in der „Darstellung des Absoluten in Begrenzung ohne Aufhebung des Absoluten“, da in ihr mannigfaltige Erscheinungen und deren Verhältnisse „als das Allgemeine durch ein Individuum zusammengefaßt [werden], welches ohne Zweifel das auffallendste Beispiel der Darstellung des Allgemeinen im Besonderen ist“.²¹⁷

Schelling verweist nun darauf, daß die „Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen **im Besonderen** [...] nur symbolisch möglich“²¹⁸ sei. Diese Bestimmung gründet auf der triadischen Aufstellung von Schema-Allegorie-Symbol, die der Reihung These-Antithese-Synthese entspricht: Nur im Symbolischen, in der höchsten synthetisierten Form ist demnach eine Darstellung im Sinne der Bestimmung von Kunst, wie sie in den einleitenden Passagen vorgestellt wurde, zu leisten.

Da in der schematischen Darstellung „das Allgemeine das Besondere bedeutet, oder in welcher das Besondere durch das Allgemeine angeschaut wird“, kann sich Schelling hier direkt auf Kant beziehen, der im Schema bekanntlich „die sinnlich angeschaute Regel der Hervorbringung eines Gegenstandes“ gesehen hatte. In Übereinstimmung mit der kantischen Bestimmung des Schemas als Veranschaulichung eines Verstandesbegriffs wird einerseits richtig bemerkt, daß etwa am Beispiel eines mechanisch verfahrenen Künstlers das regelgeleitete Moment ausschlaggebend ist, wonach dieser gemäß einem Plan vom groben Gerüst zu den einzelnen Teilen fortschreitend das Werk in einem „völlig concreten Bild“ vollendet.²¹⁹ Dieses Werk ist dann als ein Besonderes (in der Demonstration vorgestelltes) nur im Hinblick auf das zugrunde liegende Allgemeine (bei Kant: die Kategorien des Verstandes) bedeutsam, ja ein Verständnis dieses Besonderen ist ausschließlich über die Erschließung des in ihm konstituierten Schemas möglich.

²¹⁵ SW I/5, S. 391.

²¹⁶ Vgl. dazu ausführlicher SW I/5, S. 392ff.

²¹⁷ SW I/5, S. 403 und 405.

²¹⁸ SW I/5, S. 406. (Hervorh. im Orig.)

²¹⁹ SW I/5, S. 407f.

Dagegen steht der Verweis auf einen generellen Schematismus in der Sprache, wo zur Bezeichnung eines Besonderen laut Schelling immer nur allgemeine Bezeichnungen verwendet werden, der Auffassung Kants im § 59 der „Kritik der Urteilskraft“ diametral gegenüber. Dort heißt es im Anschluß an die Besprechung der symbolischen Darstellungsform in der intuitiven Vorstellungsart: „Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen nach einer Analogie, wodurch der Ausdruck *nicht das eigentliche Schema* für den Begriff, sondern bloß ein Symbol für die Reflexion enthält.“²²⁰ Diese Formen des Ausdrucks sind bei Kant nicht in einer direkten und regelbasierten Übertragung zu erschließen, sondern über den indirekten Weg „der Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz anderen Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann“²²¹. Auffällig ist die Ähnlichkeit in der Formulierung bei Schelling, nur eben gänzlich auf das Schema bezogen: „[D]a aber unser Denken des Besonderen eigentlich immer ein Schematisieren desselben ist, so bedarf es eigentlich bloß der Reflexion auf den beständig, selbst in der Sprache geübten Schematismus.“²²² Verwendet Schelling hier tatsächlich die Bestimmung des Schemas im kantischen Sinne? Wenn dem so wäre, bliebe eine Vermutung, um diese verwirrende Stelle aufzuklären: Unter der Annahme, daß Schelling die betreffende Stelle in der „Urteilskraft“ kannte, in der das schematische Verfahren noch einmal expliziert wird, ist eine Anspielung auf die (mitunter recht große) Menge von Gegenständen, die unter einen Begriff fallen können, möglich. Der Ausdruck ‚Tisch‘ wäre dann, auf meinen persönlichen Schreibtisch bezogen, aus Schellings Sicht eine allgemeine Bezeichnung für den besonderen Tisch an dem ich gerade sitze. Dieser Lesart folgend postulierte Schelling im „Denken des Besonderen“ ein beständiges Schematisieren dergestalt, daß von diesem Besonderen abstrahierend in der Sprache immer ein Bezug zu allgemeinen, übergeordneten Einteilungen bzw. ‚Klassen‘ hergestellt würde. Dabei wird zumindest die Möglichkeit der Präzisierung eines Begriffs außer acht gelassen, wobei in letzter Konsequenz ein Begriff genau einen Gegenstand umfassen kann. Dasselbe gilt dann auch für Eigennamen.²²³

²²⁰ KdU, § 59, S. 352. (Hervorh. v. Verf.)

²²¹ KdU, § 59, S. 352f.

²²² SW I/5, S. 408.

²²³ Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist auf diese interessante Differenz lediglich hinzuweisen, obwohl sich daraus weitreichende Überlegungen zur Beschreibung von Metaphern und deren funktionaler Beziehung zwischen sinnlichem ‚Anschauungsmaterial‘ und zu veranschaulichendem Sachverhalt, der sich einer direkten Beschreibung entzieht, gewinnen lassen. So bekommen etwa die Überlegungen von Max Black, *Die Metapher*, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt ²1996, S. 55–79, in denen Substitutions-, Vergleichs- und Interaktionstheorien metaphorischer Verwendungsweisen diskutiert werden, noch mehr Kontur, wenn sie in Verbindung mit Kants Beispielen aus § 59 der KdU (mechanische Handmühle; Organismus) betrachtet werden.

Das schematisierende Verfahren hat in der Kunst statt, es eignet sich jedoch – wie am Beispiel des mechanisch verfahrenen Kunsthandwerkers ersichtlich – nicht zur vollkommenen Darstellung des Absoluten im Besonderen, da zwischen Allgemeinem und Besonderem lediglich eine Stellvertreterbeziehung der Bedeutung besteht, die immer auf das Allgemeine bezogen bleibt. Dagegen ist die Allegorie zwar „auch eine Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen, aber so, daß Besonderes hier das Allgemeine bedeutet oder als Allgemeines angeschaut wird“²²⁴. Obwohl hier wieder nur eines das andere bedeutet, geht in der Allegorie die Richtung der Anschauung und Bedeutung vom Besonderen zum Allgemeinen – eine Eigenschaft, die die Allegorie mit dem Symbolischen teilt. Da die „symbolische Bedeutung die allegorische ebenso in sich schließt, wie in der Ineinsbildung des Allgemeinen und Besonderen auch die Einheit des Besonderen mit dem Allgemeinen wie die des Allgemeinen mit dem Besonderen enthalten ist“, lasse sich „alles Symbolische sehr leicht [...] allegorisieren“²²⁵.

Der wesentliche Unterschied zwischen Symbol und Allegorie besteht in der Festlegung, daß das Symbol in der Anschauung des Besonderen nicht nur das Allgemeine bedeutet, sondern dieses zugleich *ist*. Damit ist die absolute Indifferenz zwischen Allgemeinem und Besonderem gegeben. Für den Bereich der Mythologie behauptet Schelling die Bedeutungsfunktion mythologischer Gestalten als besondere Individuen in bezug auf die allgemeine Masse der Erscheinungen sowie als eine Synthese dieser Gestalten mit dem Allgemeinen, und dies vor jeglicher Allegorie: Mit Blick auf die griechische Mythologie kann zwar jede mythologische Gestalt, als ein Besonderes angeschaut, bedeutend auf ein Allgemeines verweisen, jedoch ist diese Beziehung ursprünglich immer symbolisch gewesen:²²⁶ „Ihr höchster Reiz beruht eben darauf, daß sie, indem sie bloß sind ohne alle Beziehung – in sich selbst absolut –, doch zugleich immer die Bedeutung durchschimmern lassen.“²²⁷

Mit der Konstellation Schema-Allegorie-Symbol weitet Schelling den Begriff des Symbolischen übergreifend auf die Bereiche Wissenschaft und Kunst aus und ordnet die Teilbereiche in den systematischen Zusammenhang einer Stufenfolge von Potenzen ein: So ist die Natur im Licht im Gegensatz zu den Körpern schematisch, in der Körperreihe allegorisch und im Organischen symbolisch. Ebenso verhalten sich Denken (vgl. die Ausführungen zum Schematismus in der Sprache), Handeln und Kunst in einer realen Reihung sowie Geometrie,

²²⁴ SW I/5, S. 409.

²²⁵ SW I/5, S. 409.

²²⁶ Vgl. SW I/5, S. 409f. Die hieraus zu entnehmende Auffassung, nach der Allegorien vormals symbolisch motiviert gewesen sein müssen, korrespondiert auch ohne Berücksichtigung des identitätsphilosophischen Hintergrundes mit der Bestimmung, wie sie in 3.2.1 gegeben wurde.

²²⁷ SW I/5, S. 411.

Arithmetik und Philosophie in einer idealen Reihung zueinander. Auf die Kunst bezogen werden wiederum in einer realen Reihe der Kunst Musik (allegorisch), Malerei (schematisch) und Plastik (symbolisch), für die Poesie in einer idealen Reihe Lyrik (allegorisch), Epos (schematisch) und Drama (symbolisch) unterschieden, denen in einer weiteren Binnengliederung (Musik begreift etwa Rhythmus, Harmonie, Melodie in sich) Einzelmomente zugewiesen sind, die jeweils in der nächsthöheren Stufe in einem Symbol synthetisiert werden.²²⁸

Die unauflösbare Verbindung zwischen Idee und Kunstwerk manifestiert sich dabei im Menschen, der Kunstwerke notwendig durch den „ewige[n] Begriff oder die Idee des Menschen in Gott“ produziert, da er die „Indifferenz des Organismus und der Vernunft“ bzw. „das Eine, in welchem auf gleiche Weise real und ideal das Absolute objektiv wird“, verkörpert.²²⁹ Aus dieser Bestimmung der synthetisierenden Leistung durch das menschliche Vermögen zur Hervorbringung von Kunstwerken und in der Verkörperung des Menschen selbst läßt sich schließlich auch eine Auffassung ableiten, die den Menschen als Symbol des Universums begreift.²³⁰

Für die hier anstehende Besprechung genügt eine Beschränkung dieser umfassenden und von Schelling detailliert durchgeführten Einteilung auf wesentliche Aussagen, die vor allem mit Blick auf Goethes Symbolverständnis eine Rolle spielen werden: Zunächst ist der durchgängig systematische Aufbau bzw. die konsequent durchgeführte Konstruktion in der „Philosophie der Kunst“ zu beachten, wodurch der Versuch einer Bestätigung der im identitätsphilosophischen Systementwurf vorgebrachten Behauptungen wahrscheinlich wird. Die grundlegende Problematik in Schellings Ansatz besteht jedoch gerade in den systematischen Voraussetzungen, die zwar einen im System abgeschlossenen und weitgehend konsistenten Aufbau nach sich ziehen, aber darüber hinaus dem Vorwurf des willkürlichen Konstruktivismus ausgesetzt sind: Mit der „Philosophie der Kunst“ muß sich schließlich jedes

²²⁸ Vgl. SW I/5, S. 410f., passim. Die zu Beginn der *Philosophie der Kunst* dargelegte Reihung schematisch-allegorisch-symbolisch wird im weiteren Verfolg noch durch eine parallele Reihung real-ideal-synthetisch (im Sinne von: Reales und Ideales aufgehoben in einer Einheit) ergänzt: Am Beispiel der bildenden Künste als realer Reihe sind Musik (real), Malerei (ideal) und Plastik (synthetisch), für die redenden Künste als idealer Reihe Lyrik (real), Epos (ideal) und Drama (synthetisierend) eingeteilt, die wiederum mit Denken, Handeln und Kunst usf. korrespondieren. In der gebotenen Kürze der vorliegenden Arbeit sei hiermit lediglich auf den durchgängig systematisierten und in jeder ‚Bildungsstufe‘ nach einem Prinzip verfahrenen Aufbau der *Philosophie der Kunst* verwiesen.

²²⁹ SW I/5, S. 459.

²³⁰ Meines Wissens hat Schelling sich diesbezüglich nur in Andeutungen geäußert. Dagegen übernimmt Carl Friedrich Bachmann, ein überzeugter Verfechter von Schellings Frühphilosophie, in seiner Schrift *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umrisse*, Jena 1811, vermutlich direkt von den Ausführungen Schellings ausgehend, die Vorstellung vom Menschen als „Symbol des Universums“ und „lebendige Einheit des Denkens und Seyns“ in der „Wechselwirkung und Ineinandergreifung des Un-endlichen und Endlichen, des Irdischen und Himmlischen“. (ebd., §§ 5f., S. 13f.)

geschaffene Kunstprodukt gemäß der vorgegebenen Reihung einordnen lassen; ein Anspruch, der bereits in den von Schelling vorgestellten Beispielen nicht immer einzuhalten ist (auf die mangelhafte empirische Basis der Beurteilung wurde bereits hingewiesen).

Eminent wichtig ist dagegen der Verweis auf den besonderen Status des Symbolischen, der mit einer verbindenden, synthetisierenden Leistung einhergeht: Obwohl ganz auf mythologische Gestalten bezogen, sieht Schelling hier wie vor ihm schon Kant, daß im Symbolischen nicht lediglich eine semantische Verweis- und Bezeichnungsfunktion, sondern eine weit darüber hinausgehende Bezugnahme besteht, die mitunter einen ‚identifizierenden‘ Charakter haben kann. Aber bereits an diesem allgemeinen Punkt der Beschreibung hören die Gemeinsamkeiten auf: Während Kant die mechanische Handmühle, die als solche mit einem Staatswesen keine Ähnlichkeit und auch sonst nichts zu tun hat, durch die Übertragung der Reflexion auf die Handmühle mit einem absolutistisch verfaßten Staatswesen vergleicht und eben nicht behaupten muß, die Handmühle sei zugleich dieser Despotenstaat, bleibt die Behauptung, daß eine mythologische Gestalt oder auch ein Drama nicht nur das Allgemeine bedeuten, sondern dieses zugleich auch sind, zunächst unverständlich. Wie ist eine solche Identität überhaupt vorstellbar?

Eine mögliche Erklärung im Hinblick auf das Theater ist zwar nicht erschöpfend, vermag aber die Richtung anzuzeigen, in die an dieser Stelle gedacht werden kann: In einer gelungenen Theateraufführung ist der unvoreingenommene Zuschauer im günstigsten Fall in der Lage, sich rückhaltlos und vollständig in die Betrachtung des Stücks zu vertiefen, ohne von einem den unmittelbaren Eindruck überlagernden Drang zur Reflexion über die Bedeutung des Stücks berührt zu werden.²³¹ Durch den Mitvollzug des Geschehens auf der Bühne, der nicht beständig von dem bewußten Wissen darüber begleitet ist, welche konkrete Bedeutung etwa der erscheinende Geist des Vaters im „Hamlet“ hat, sondern die innerfiktionale Bewegung der Handlung verfolgt und in einem alternierenden Erkenntnisprozeß von Anschauung zu Verstehen zu wiederholter Anschauung usf. das Stück erschließt, ist ein zumindest annähernd gleichzeitiges Miteinander von Sein und Bedeutung verstehbar. Auch Goethe hat einen solchen engen Zusammenhang zwischen der Anschauung des Seienden und einem damit einhergehenden Erkenntnisprozeß gesehen und sich sowohl in seinen poetischen als auch in seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten nachhaltig darauf bezogen.

²³¹ Kant warnt sogar regelrecht vor einer umfassenden Erschließung von Schauspielen vor ihrer tatsächlichen Aufführung: „Selbst ein gutes Schauspiel nur gelesen zu haben, schwächt schon den Eindruck, wenn man es aufführen sieht.“ Anth. § 30, S. 173.

5. Symbolische Darstellungs- und Erkenntnisformen bei Goethe

Symbol oder *Symbolik* sind in Goethes Schriften als Zitate in den vielfältigsten Zusammenhängen leicht aufzufinden und werden daher gerne in Anspruch genommen: War Schelling noch davon ausgegangen, daß sich beinahe alles allegorisieren lasse,²³² so scheint in zahlreichen literaturwissenschaftlichen Erörterungen der unbändige Drang zu bestehen, so viele Konstellationen beteiligter Personen, Orte der Handlung und Details als möglich mit dem Etikett „symbolisch“ zu versehen und ihnen im Kontext einer versuchten Deutung den Status höherer Bedeutsamkeit zu geben.²³³ Den Analysen dieser Art fehlen jedoch zumeist erläuternde Angaben dazu, was mit „symbolisch“ überhaupt gemeint sein könnte.²³⁴

Der Grund für diese scheinbare Nachlässigkeit ist in einer literaturtheoretischen Entwicklung zu suchen, in deren Verlauf sich die antithetisch positionierten Konzepte von Allegorie und Symbol sowie das Symbolverständnis überhaupt in einer kontinuierlichen Traditionslinie unmittelbar auf Goethe beziehen, wobei über Samuel Coleridge auch die anglophone Literaturwissenschaft einen nachhaltigen Einfluß aus dieser Richtung erfahren hat.²³⁵ Das bei Goethe eingeführte Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem sowie die damit einhergehende Überzeugung, daß das höchste Ziel aller Kunst die Repräsentation des Allgemeinen in der Darstellung des Besonderen sein sollte, haben damit in einen Bereich der Literaturtheorie Eingang gefunden, der nicht etwaige symbolische Motive in der Kunst, sondern das Symbolische der Kunst als solche behandelt. Dabei ist in den goetheschen Verweisen auf das Symbolische seiner eigenen Werke nicht eindeutig zu entscheiden, ob diese Zuschreibung auf einzelne Motive, das gesamte Werk oder die literarische Kunst im Ganzen

²³² Vgl. SW I/5, S. 409 sowie die Besprechung in 4.3.

²³³ So hat jüngst Carsten Rohde, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006, einen umfassenden Teil seiner Darstellung ausschließlich auf die selbstbezüglichen Äußerungen Goethes vom *symbolischen Dasein* während der ersten anderthalb Jahrzehnte in Weimar bezogen. Michael Titzmann, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 642–665, macht darauf aufmerksam, daß bei Goethe besondere Rücksicht mit Blick auf die über einen großen Zeitraum verstreuten, in heterogenen Kontexten und zumeist als isolierte Aphorismen vorliegenden Bemerkungen genommen werden muß. (ebd., S. 643)

²³⁴ Selbst der beeindruckende Versuch von Klaus Vogel, *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-»Bilder« des Scheinens*, München 1997, das Gesamtwerk Goethes auf eine genuin symbolische Struktur zurückzuführen, sieht sich diesem Verdacht ausgesetzt: Vogel hebt zwar den Aspekt der Unsagbarkeit des Symbolischen im diskursiv-begrifflichen Modus hervor (S. 28ff.), wobei er diesen implizit zu einer Rechtfertigung seiner nicht in allen Punkten nachvollziehbaren Darstellung zu wenden scheint, allerdings verzichtet er auf die notwendige historisch-philologische Untersuchung zur Erläuterung der Hintergründe von Goethes Verständnis des Symbolischen, wodurch die gesamte Arbeit an Überzeugungskraft verliert.

²³⁵ Vgl. dazu mit entsprechenden Belegstellen Charles Hayes, *Symbol and Allegory: A Problem in Literary Theory*, in: *The Germanic Review* Vol. XLIV, New York 1969, S. 273–288, hier S. 273f.

zu beziehen ist. Diesem Befund entspricht allerdings auch eine weltanschauliche Perspektive, in der das Essentielle und die Bedeutung des Einzelnen nicht hinter den Phänomenen oder in einer Verweisungsbeziehung darüber hinaus zu suchen sind, sondern mit dem Einzelnen koinzidieren und mit diesem untrennbar verbunden sind.²³⁶ Charles Hayes besteht zu Recht auf der Feststellung, daß dieses aus einer privaten Ansicht hervorgehende Symbolverständnis zwar von historischem Interesse und hilfreich für eine Erschließung des von Goethe verwendeten Symbolbegriffs sein kann, aber irrelevant für eine ausschließlich definitorische Bestimmung des Symbols als ein formales Konzept ist.²³⁷

Die Gefahr, der sich Literaturwissenschaft an diesem Punkt ausgesetzt sieht, besteht m.E. in einer Untersuchung des Symbolischen, die unter der Voraussetzung von Goethes eigenen Bestimmungen vom Symbol zusätzlich ein gegenwärtig sehr weit gefaßtes symbolisches Verständnis mit einbezieht und daraufhin versucht, beide Perspektiven zu vereinigen. Dieser Mangel an differenzierter Betrachtung läßt darüber hinaus in einer assoziativ verfahrenen Konstruktion weitreichender Beziehungen und Verknüpfungen auch die Angabe von Belegstellen aus dem gesamten Œuvre ohne Rücksicht auf biographische Entwicklungsstadien zu und verwischt damit den je spezifischen Zusammenhang, in dem vom Symbolischen die Rede ist.²³⁸ Im folgenden soll daher keine umfassende und abschließende Bestimmung des Symbolischen bei Goethe gegeben werden, sondern unter Berücksichtigung relevanter Texte aus dem Zeitraum 1785–1800 (wozu z.T. auch die von Goethe selbst erst nach 1817 veröffentlichten Schriftstücke gehören, die jedoch dem Kontext dieses Zeitraums entstammen) aufgezeigt werden, wie das Symbolische als Darstellungs- und Erkenntnisform behandelt wird.

²³⁶ Vgl. C. Hayes, *Symbol and Allegory*, S. 274ff. und mit Blick auf Goethes weltanschauliches Symbolverständnis: „Existing as an »Urphänomen,« the symbol reveals the fundamental, irreducible, and ultimately incomprehensible forces of reality while at the same time concealing them in the fortuitous shapes of the phenomenal world. Symbolism in art was for Goethe no different from what he understood, on the basis of his own view of the world, as symbolism in life.“ (ebd., S. 277)

²³⁷ Vgl. C. Hayes, *Symbol and Allegory*, S. 277f.

²³⁸ Bengt Algot Sørensen, *Altersstil und Symboltheorie. Zum Problem des Symbols und der Allegorie bei Goethe*, in: GJb 94 (1977), S. 69–85, weist in diesem Zusammenhang auf die anfängliche Begeisterung des jungen Goethe für das Symbolische und die mit dem Alter zunehmende Wertschätzung der Allegorie als Darstellungs- und Erkenntnisform hin.

5.1 Wilhelm Meister und Hamlet

In einer modifizierten Reminiszenz an Baumgartens Bestimmungen der Vorstellungsarten heißt es in Schellings „Philosophie der Kunst“ einmal im Zusammenhang mit der Ausdruckskraft von Kunstwerken durch die Darstellung der „Formen einer höheren Welt“:

Das Reich der Ideen ist das Reich der adäquaten und klaren Vorstellungen, wie das Reich der Erscheinung das der unangemessenen, dunklen und verworrenen.

Schelling sieht in den Erscheinungen eine Trennung von „Form und Stoff, Thätigkeit und Seyn“, ²³⁹ die erst auf einer höheren Ebene wieder zusammengeführt werden, im Reich der Ideen bzw. des Absoluten. Und so zeigt sich auch „im Wilhelm Meister [...] der fast bei keiner umfassenderen Darstellung zu umgehende Kampf des Idealen mit dem Realen, der unsere aus der Identität herausgetretene Welt bezeichnet“. ²⁴⁰ Die aus der Identität herausgetretene Welt, das Schauspiel der nach Vereinigung strebenden Gegensätze ist tatsächlich das bestimmende Moment in Goethes Roman, der als Theater-, als Bildungs- und nicht zuletzt als symbolischer Roman aufgefaßt und verstanden wurde.

Für die frühere, zu Lebzeiten Goethes nicht veröffentlichte und erst 1910 wiederentdeckte Fassung mit dem Titel „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ (1777–1786) ist die Bezeichnung Theaterroman mit Sicherheit zutreffend: Die bis zu dieser Bearbeitungsstufe verfaßten ersten sechs Bücher (das siebente nur im Entwurf) haben ebenso wie in der überarbeiteten Version des erschienenen Romans (bestehend aus acht Büchern) im wesentlichen das Theatergeschehen zum Thema und beziehen sich damit auch unmittelbar auf die Inszenierungspraxis des sog. ‚Liebhabertheaters‘ in Weimar, dessen Leitung Goethe 1776 übernommen hatte. ²⁴¹ In der vollständigen Fassung der „Lehrjahre“ (1795/96), die den Abschluß der Sinnsuche Wilhelm Meisters in der Bekanntschaft mit der Turmgesellschaft beinhaltet, ist dann in noch stärkerem Maße die Beschreibung eines individuellen Entwicklungs- und Bildungsweges bestimmend. Das Interesse am symbolischen Charakter des

²³⁹ SW I/5, S. 557.

²⁴⁰ SW I/5, S. 681.

²⁴¹ Nach der schweren Beschädigung des Residenzschlosses durch einen Brand am 6. Mai 1774, der auch den Theaterflügel zerstörte, versammelten sich regelmäßig bis Anfang der achtziger Jahre Angehörige der Aristokratie und Administration zu gemeinsamen Laienaufführungen, darunter zahlreiche von Goethe verfaßte Stücke. Vgl. dazu ausführlich die faktenreiche Zusammenfassung von Willi Flemming, *Goethe und das Theater seiner Zeit*, Stuttgart et. al. 1968, bes. S. 28–69. Die Shakespeare-Inszenierungen in Weimar behandelt umfassend Heinrich Huesmann, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien 1968.

Romans hat Goethe dagegen selbst durch seine zumeist in Briefen mitgeteilte Einschätzung hervorgerufen.²⁴²

Auch die zeitgenössische Kritik nahm den Roman in diesem Sinne auf: So ist, wie Schelling darlegt, „[a]lles, was die Sitten Romantisches darbieten, [...] herausgewendet und das Abenteuerliche nicht verschmäht [worden], sobald es auch wieder zur Symbolik dienen kann“.²⁴³ Der Wirkungsgrad dieser ‚Symbolik‘ hat mit der innertextuellen Organisation der „Lehrjahre“ zu tun, bei der „im ersten Keim das Blatt wie die Blüte mit entworfen, und der kleinste Umstand im voraus nicht vernachlässigt [ist], um dann überraschend wiederzukehren“.²⁴⁴ Mit dieser offensichtlichen Anspielung auf die botanische Abhandlung *Metamorphose der Pflanzen* wird bereits implizit auf die morphologische Form der Organisation eines literarischen Textes verwiesen, in der eine Entwicklung anhand einzelner Gestalten (Episoden und spezifische Figurenkonstellationen in einzelnen Kapiteln) aufgezeigt wird, die dann im Zusammenhang mit der gesamten Romanhandlung jeweils auf das Ganze verweisen bzw. dieses *in nuce* schon enthalten.²⁴⁵ Schellings Einschätzung zur Symbolik des Romans kann zunächst nur mit diesen innertextuellen Bezügen in Verbindung gebracht werden: Was mit Wilhelm Meister im Verlauf des Romans geschieht, ist eine erzählte Begebenheit mit einer innerfiktionalen Logik, die noch keine explizite Verweisungsfunktion auf einen abstrakten Begriff bzw. eine Idee enthält oder enthalten muß.²⁴⁶ Deshalb ist es die „Art der Darstellung [...], wodurch auch das Beschränkste zugleich ein ganz eignes selbständiges Wesen für sich, und dennoch nur eine

²⁴² Siehe dazu das einführende Kapitel zur Monographie von Hellmut Ammerlahn, *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“*. Struktur, Symbolik, Poetologie, Würzburg 2003, S. 11–47, welches zwar unterschiedlichste Belegstellen aus Briefen, naturwissenschaftlichen Schriften und poetischen Werken anführt, diese aber sinnvoll auf den Entstehungszeitraum des Romans beschränkt.

²⁴³ SW I/5, S. 677f.

²⁴⁴ SW I/5, S. 682.

²⁴⁵ Der von Günter Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944, vertretene Ansatz ist in dieser Hinsicht zwar nicht uninteressant, aber durch die latente Argumentation im Bereich völkischer Ideologie und Rassenlehre für den vorliegenden Sachverhalt unbrauchbar. Dagegen ist die in der gleichen Reihe (*Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie*) erschienene Arbeit von Wilhelm Troll und K. Lothar Wolf, *Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Leipzig 1940, durch die ausschließliche Beschränkung auf Sachverhalte in der Botanik und physikalischen Chemie unverdächtig.

²⁴⁶ Horst-Jürgen Gerigk, *Die Sache der Dichtung*, Hürtgenwald 1991, macht geltend, daß die Sache der Dichtung in einem Interpretationsprozeß zunächst die „verstandene Welt“ ist und es darum geht, „ein Verstehen nachzuvollziehen, das schon stattgefunden hat, das Verstehen der dargestellten Personen, die in bestimmten Situationen stecken“. Erst im zweiten, umfassenderen Sinne besteht die Sache der Dichtung in einem vom Autor arrangierten Anblick, der einen außerhalb der verstandenen Welt stehenden Betrachter erfordert und eine Verständigung ermöglicht, „die die verstandene Welt als Thema der Dichtung gleichsam überspringt und doch auf diese ständig Bezug nimmt“. (S. 20ff.) Vgl. dazu auch in den „Lehrjahren“ die eingerückte Bestimmung des Romans als Ergebnis eines Gespräches in der Schauspielgesellschaft im Vorfeld der Hamlet-Inszenierung. (WA I/22, S. 177ff., 5. Buch, 7. Kapitel)

andre Seite, eine neue Veränderung der allgemeinen und unter allen Verwandlungen einigen menschlichen Natur, ein kleiner Teil der unendlichen Welt zu sein scheint“, wie Friedrich Schlegel 1798 in seiner Rezension festhält.²⁴⁷

„Wilhelm Meisters Lehrjahre“ ist nicht in erster Linie ein symbolischer Roman, weil er einzeln unterscheidbare Zeichen oder Elemente enthielte, die auf eine außerfiktionale Bedeutungsebene verweisen, sondern weil hier ein autoreferentieller Bezug hergestellt wird, durch den sich der literarische Text selbst darstellt und beurteilt.²⁴⁸ Der Leser sieht sich zunächst mit der Herausforderung konfrontiert, einen Gehalt aus dem Text herauszulegen, den dieser selbst zum Ausdruck bringt. Ebenso wie Wilhelm gegen den Widerstand Serlos darauf besteht, Shakespeares „Hamlet“ möglichst ohne Einschränkungen und Kürzungen als ein ästhetisches Ganzes auf die Bühne bringen zu wollen, um den inneren Zusammenhang und die Einheit des Stückes zu wahren, so ist auch die Inszenierung im Verlauf der Romanhandlung notwendiger Bestandteil der Erzählung: Nach mehr oder weniger erfolglosen Inszenierungsversuchen im Kindesalter mit seinen Spielkameraden, die in gelungener Kostümierung den zu lernenden Text völlig vergessen, und später mit der Schauspieltruppe, deren Darstellungsideal vor Wilhelms ‚Intendanz‘ vordergründig auf die Unterhaltung des Publikums hin angelegt ist, vollzieht sich mit der Konzeption des „Hamlet“ nun ein Entwicklungswandel, der nicht nur auf Funktion und Wirkungsvermögen der Theateraufführung eingeht, sondern implizit auch den Verstehensprozeß des Romans selbst betrifft.

Shakespeares Hamlet sieht in der theatralischen Aufführung einer Königsmord-Szene im 3. Akt bekanntlich die einzige Möglichkeit, die vom Geist seines Vaters vorgebrachten Anschuldigungen in letzter Konsequenz zu prüfen („The play’s the thing / Wherein I’ll catch the conscience of the King.“²⁴⁹). Die Reaktion des Königs auf die imaginierte mörderische Tat bedarf dabei einer Vermittlungsleistung, in der das vorgestellte Stück nicht nur als eine Begebenheit zum Zweck des unterhaltenden Zeitvertreibe betrachtet, sondern unmittelbar auf die eigene Befindlichkeit bezogen werden muß. Der Inhalt des Stückes kann durch die Aufstellung der handelnden Personen zwar prinzipiell für jeden Betrachter bedeutsam werden, aber nur Hamlet mit seinem vom Geist des Vaters genährten Verdacht und der Königsmörder selbst *wissen* (im Falle Hamlets handelt es sich mehr um ein ahnendes Wissen anhand von

²⁴⁷ Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister*, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente* (1798–1801), hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, S. 157–169, hier S. 157.

²⁴⁸ So auch Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister*, S. 162.

²⁴⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, hrsg. v. Harold Jenkins, London New York 1989f., 2. Akt, 2. Szene, V 600f.

Indizien) um den wirklichen Zusammenhang – nur in ihnen kann die beabsichtigte Empfindung ihre volle Wirkung entfalten. Eine auf diese Wirkung abzielende Darstellung verlangt von den Schauspielern ein gehöriges Maß an Einfühlungsvermögen, indem sie bewußt eine Rolle spielen und in dieser ‚aufgehen‘ sowie die auf der Bühne gespielte Handlung in einer emotional-körperlichen Anverwandlung zu ihrer eigenen machen. Hamlets zunächst verständnislose Bewunderung für den einzelnen Schauspieler, der mit Verve und inniger Anteilnahme die Erzählung vom Tode des Priamos und die Klage der Hekuba rezitiert, verdeutlicht, wie viel von einer gelungenen Vermittlung des Darzustellenden durch den Darsteller abhängt:

Is it not monstrous that this player here,
But in a fiction, in a dream of passion,
Could force his soul so to his own conceit
That from her working all his visage wann'd,
Tears in his eyes, distractions in his aspect,
A broken voice, and his whole function suiting
With forms to his conceit? And all for nothing!
For Hecuba!²⁵⁰

Spätestens im Verlauf der absichtsvollen Inszenierung vor dem König erkennt Hamlet, daß die Bemühung keineswegs ‚für nichts‘ ist und welchen Wert eine Aufführung haben kann, wenn die Schauspieler nicht nur den Text kennen, sondern ihn auch mit bewußter Intention zu spielen wissen.²⁵¹ In die Vorarbeiten zur Hamlet-Inszenierung gehen deshalb die von Wilhelm anberaumten Leseproben ein, die eine wichtige Voraussetzung für die instruktive Vorbereitung der Schauspieler und das Gelingen der Aufführung sind.²⁵² Obwohl die erste Aufführung des „Hamlet“ zunächst nicht zu der erhofften Wirkung bei den Zuschauern führt, da diese nur gewohnt sind, eine Aufführung als unterhaltende und sinnenfällig kostümierte Illusion zu betrachten, wurde doch versucht, eine zentrale Absicht zu verwirk-

²⁵⁰ W. Shakespeare, *Hamlet*, 2. Akt, 2. Szene, V 545–552. Vgl. dazu die emphatischen Äußerungen Wilhelms. (WA I/22, S. 171f., 5. Buch, 6. Kapitel)

²⁵¹ Allerdings muß Hamlet während der Aufführung dem König gegenüber noch vorgeben, es handle sich bei der gezeigten Handlung lediglich um ein spaßhaftes Spiel („Is there no offence in't?“ / „No, no, they do but jest – poison in jest. No offence i'th' world.“), um der Gefahr einer voreiligen diskursiven Bedeutungszuweisung zu entgehen, wodurch die beabsichtigte Wirkung der Darbietung zerstört würde. W. Shakespeare, *Hamlet*, 3. Akt, 2. Szene, V. 227f.

²⁵² Noch bevor Wilhelm den Plan zu einer Hamlet-Inszenierung ausführlicher erläutert, sagt er im Anschluß an eine erfolgreich verlaufene, spontan improvisierte Theaterprobe zu den Schauspielern: „Ihr solltet sehen [...], wie weit wir kommen müßten, wenn wir unsre Übungen auf diese Art fortsetzten, und nicht bloß auf Auswendiglernen, Probiren und Spielen uns mechanisch pflicht- und handwerksmäßig einschränkten.“ (WA I/22, S. 21, 4. Buch, 2. Kapitel)

lichen. Wilhelm besteht in der Diskussion mit Serlo um die Gestaltung des Stückes in Abwandlung vom Originaltext auf einer klaren Haltung gegenüber dem Publikum: „Es ist eine falsche Nachgiebigkeit gegen die Menge, wenn man ihnen die Empfindungen erregt, die sie haben *wollen*, und nicht, die sie haben *sollen*.“²⁵³

Für Wilhelm als Romanfigur ist die Aufführung gleichermaßen eine ‚künstlerische‘ Inszenierung wie auch bestimmender Teil seiner eigenen, im ‚realen Leben‘ stattfindenden Entwicklung. Mit Blick auf den „Hamlet“ geht er zunächst davon aus, Shakespeare habe seinen Helden so in Szene gesetzt, daß dieser keinen Plan habe, dafür sei das ganze Stück planvoll.²⁵⁴ Diese Bemerkung im Kontext von Wilhelms Hamlet-Verständnis trifft nun wiederum als bezeichnende Aussage auf ihren Urheber zu: Im Verlauf des gesamten Romans ist Wilhelm Meister, der sich im vollen Bewußtsein seiner Situation als beständig Lernender auch von seinem sprechenden Nachnamen trennt,²⁵⁵ in einer suchenden Bewegung nach seiner ‚eigentlichen‘ Bestimmung befangen. In der von ihm arrangierten ‚planvollen‘ Inszenierung des Hamlet muß Wilhelm auf eine Besetzung verzichten: Für die Rolle des Geistes empfiehlt sich vertraulich und inkognito jemand durch ein Billet, der dann auch tatsächlich mit heruntergelassenem Visier auf der Szene erscheint und den Hamlet-Darsteller Wilhelm so aus der Fassung bringt, daß diesem nichts weiter zu tun bleibt, als die von ihm übernommene Rolle nicht nur zu spielen, sondern gleichsam zu ‚leben‘.²⁵⁶ Auch wenn es im Publikum der Aufführung vielleicht niemand mitbekommt: In dieser Zusammenführung des Spiels auf der Bühne und der Realität in der biographischen Entwicklung Wilhelms überschneiden sich Imagination und Lebenswirklichkeit auf eine Weise, die als ein sich vollziehendes Verstehen, als eine unmittelbar einsichtige Verbindung zweier sonst voneinander geschiedener Welten zu begreifen ist. Der „Kampf des Idealen mit dem Realen“ scheint damit für einen Moment

²⁵³ WA I/22, S. 189 (5. Buch, 9. Kapitel). Hier erläutert Wilhelm auch den Status der Kunstnotwendigkeit, die für ihn in direkter Beziehung zur Naturnotwendigkeit steht.

²⁵⁴ Vgl. die Bemerkung im Beisein Serlos und Aureliens: „Ich bin weit entfernt, den Plan dieses Stückes zu tadeln, ich glaube vielmehr, dass kein größerer ersonnen worden sei; ja, er ist nicht ersonnen, es ist so.“ (WA I/22, S. 89f., 4. Buch, 15. Kapitel) In seiner Rede *Zum Shakespeares Tag* (1771) erwähnt Goethe diese ‚Planlosigkeit‘ als Voraussetzung zur Darstellung eines diskursiv nicht vermittelbaren Inhalts: „Shakespeares Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeyschallt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat) in dem das Eigenthümliche unsres Ich’s, die prätendirte Freyheit unsres Willens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verderbter Geschmack aber, umnebelt dergestalt unsere Augen, dass wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln.“ (WA I/37, S. 133)

²⁵⁵ So im Brief an den Jugendfreund Werner: „Wegen der herrschenden Vorurtheile will ich meinen Namen verändern, weil ich mich ohnehin schäme als Meister aufzutreten.“ (WA I/22, S. 152, 5. Buch, 3. Kapitel)

²⁵⁶ Vgl. die Beschreibung der Aufführung im 5. Buch, 11. Kapitel (WA I/22, S. 199ff.).

entschieden und die „aus der Identität herausgetretene Welt“ über die Vermittlung im Schauspiel wieder vereint.²⁵⁷ So wie in Shakespeares „Hamlet“ mit dem Auftritt der Schauspieler und der Reaktion des Königs die vermeintliche Untätigkeit Hamlets in ein tätiges Vollbringen seiner Bestimmung, als Rächer für den Vater aufzutreten, um an dieser Bestimmung selbst wieder schuldig zu werden, umschlägt, beginnt infolge der Inszenierung des „Hamlet“ für Wilhelm erst eine wirklich bewußte Suche nach der eigenen Bestimmung.²⁵⁸

Die in den Roman eingefügte Inszenierung des „Hamlet“ wird zu einem Akt symbolischen Verstehens, weil die Handlung des Stückes selbst diese nicht mit Worten zu beschreibende Vermittlungsleistung wiederum mit einem inszenierten Stück im Stück thematisiert.²⁵⁹ Als Akteur auf der Bühne sieht Wilhelm unmittelbar den Zusammenhang zwischen dem Geschehen auf der Bühne und seinen eigenen Erfahrungen: Der unbekannte Darsteller des Geistes tritt aus der Lebenswirklichkeit in das imaginierte Stück ein und deckt damit in körperlicher Erscheinung die Parallelität auf, die sonst nur in der intellektuellen Fähigkeit zur Übertragung zum Ausdruck kommt. Für den Leser der „Lehrjahre“ stellt sich somit eine doppelte Brechung der Veranschaulichung einer Veranschaulichungsleistung dar: Im verstehenden Nachvollzug der verstandenen Welt Wilhelms ist auf einer weiterführenden Ebene noch einmal der verstehende Nachvollzug des Protagonisten selbst dargelegt, der sich wiederum implizit auf ein Verstehenserlebnis des Helden im „Hamlet“ bezieht.²⁶⁰

²⁵⁷ Schelling merkt am Schluß der *Philosophie der Kunst* an, „daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die componirteste Theatererscheinung ist“, und verweist damit auf den hohen Rang der Tragödie (vornehmlich jedoch des Altertums), der auch in der synthetisierenden Symbolhaftigkeit mythologischer Figuren hervorgehoben wird. (SW I/5, S. 736)

²⁵⁸ Volker Dürr, „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“: *Hypotaxis, Abstraction and the „Realistic Symbol“*, in: ders.; Géza von Molnár (Hrsg.), *Versuche zu Goethe. Festschrift für Erich Heller*, Heidelberg 1976, S. 201–211, sieht in der materiellen und persönlichen ‚Unordnung‘ der ersten fünf Bücher im Gegensatz zu den reinen architektonischen Verhältnissen in der ‚Halle der Vergangenheit‘ das kontrastive Element in einer narrativen Logik begründet, da Goethe im Verlauf des Romans von den wechselnden Phänomenen der Mimesis abstrahieren müsse, um die symbolische Form der Turm-Kapitel zu erreichen: „[...] the artist surpasses himself by creating a second world, the aesthetic realm, which frees him from the contingencies of existence and makes him conscious of his possibilities.“ (ebd., S. 203ff., hier S. 207)

²⁵⁹ A. W. Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, Bd. VII, Leipzig 1846, S. 24–70, sagt über die Bedeutung der Inszenierung des „Hamlet“: „Wenn er [der Schauspieler] denselben [Hamlet] nur nicht zerstört, so werden ihn die Zuschauer nach Maßgabe ihrer Fähigkeiten mehr oder weniger dunkel fühlen, bis ihnen einmal ein überlegener Geist hilft, die Ahnung bis zur Erkenntniß aufzuhellen. Unternehmen sie ohne das, ihn nach Begriffen zu erklären, so können sie sich leicht verirren.“ (ebd., S. 29)

²⁶⁰ Goethe war trotz eines später gewandelten Shakespeare-Verständnisses von der Wirkmächtigkeit des Theaters überzeugt und hält noch in *Shakespear und kein Ende!* (1815/1826) fest: „Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch als was für die Augen zugleich symbolisch ist: eine wichtige Handlung die auf eine noch wichtigere deutet.“ (WA I/41, 1, S. 66f., 3. Abschnitt: *Shakespeare als Theaterdichter*)

5.2 Weisen der Darstellung: Die *Metamorphose* als sich vollziehender Versuch

Goethes naturwissenschaftliche Auffassung im ‚Schwebezustand‘ zwischen Subjekt und Objekt wirkt sich auch auf die Formen seiner Darstellung aus, da im Übergang von der Anschauung zum Begriff bzw. der Identifizierung des Geschauten mit einer Idee das sinnliche Wissen zum Ausdruck gelangen soll. Nach der Rückkehr von seiner Italienreise, einem wichtigen Erlebnis für die Konzeption einer Beschreibung der Metamorphose der Pflanzen und damit für eine umfassende Darstellung stetig sich vollziehender Umwandlungs- und Transformationsprozesse in der organischen Natur, mußte Goethe erfahren, daß seine Naturanschauung nicht akzeptiert wurde:

[N]irgends wollte man zugeben, daß Wissenschaft und Poesie vereinbar seien. Man vergaß daß Wissenschaft sich aus Poesie entwickelt habe, man bedachte nicht daß, nach einem Umschwung von Zeiten, beide sich freundlich, zu beiderseitigem Vorteil, auf höherer Stelle, gar wohl wieder begegnen könnten.²⁶¹

Die hier geforderte Vereinbarkeit von Poesie und Wissenschaft, damit aber auch das Beharren auf dem Primat des Poetischen, ist am Beispiel der 1790 erschienenen naturwissenschaftlichen Schrift „Metamorphose der Pflanzen“ sowie dem 1798 entstandenen Lehrgedicht gleichen Titels zu untersuchen.

Dabei ist zu berücksichtigen, vor welchem grundsätzlichen Problem Goethe bei der Niederschrift gestanden haben muß: Es galt, die Kluft zwischen der unmittelbar gegenwärtigen, sinnlichen Anschauung und den verfügbaren Modi der Darstellung zu überbrücken. In der für ihn bezeichnenden Haltung ganzheitlichen Sehens war ihm in Padua, Neapel, Rom, inmitten der mannigfaltigen Flora des Mittelmeerraumes intuitiv das Prinzip der bildenden Kräfte des Pflanzenkörpers einsichtig geworden. Das intuitive Moment, welches aus einer intellektuellen Teilhabe an den Prozessen der Produktion in der Natur hervorgeht, zeigt (‚offenbart‘ in Goethes Sprachgebrauch) unmittelbar und in anschaulicher Fülle den zu beschreibenden Sachverhalt. Der enthusiastische Betrachter kommt deshalb nicht umhin, das „Geheimniß der Pflanzenzeugung und Organisation“ als „das einfachste [...], was nur gedacht werden kann“ nach Weimar zu vermelden. Einfach ist dieses Ergebnis der Anschauung jedoch nur für das spontane Gefühl durchdringender Einsicht, denn lediglich der „Hauptpunct wo

²⁶¹ LA I/9, S. 67 (*Schicksal der Druckschrift*, Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 1). Auf die Bedeutung der italienischen Reise für Goethes Bestimmung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt hat John Erpenbeck, „... die Gegenstände der Natur an sich selbst ...“. *Subjekt und Objekt in Goethes naturwissenschaftlichem Denken seit der italienischen Reise*, in: GJb 105 (1988), S. 212–232, hier S. 212ff., hingewiesen.

der Keim steckt“, und eine gewisse Übersicht sind gefunden, „während nur noch einige Punkte bestimmter werden müssen“.²⁶² Diese wenigen noch auszuführenden Punkte der Betrachtung führen allerdings auf die „größte Schwierigkeit bei der Auslegung“, die darin besteht,

daß man etwas als still und feststehend behandeln soll was in der Natur immer in Bewegung ist daß man dasjenige auf ein einfaches sichtbares und gleichsam greifbares Gesetz reduzieren soll was in der Natur sich ewig verändert und sich vor unsern Beobachtungen bald unter diese bald unter jene Gestalt verbirgt, wenn wir uns nicht gleichsam a priori überzeugen könnten, daß solche Gesetze dasein müßten so würde es eine Verwegenheit sein solche aufzusuchen und entdecken zu wollen, allein es muß uns dieses nicht abhalten vorwärts zu gehen.²⁶³

Welche Form der Darstellung kann dieser Beständigkeit im Wechsel angemessen sein, wie ist mit sprachlich beschreibenden Mitteln ein Verständnis für die bildenden Prozesse in der Natur möglich? In einer spontanen Antwort würde mit Blick auf das gleichermaßen umfangreiche naturwissenschaftliche wie poetische Werk Goethes eine ausgewogene Gleichberechtigung beider Darstellungsmodi zu vermuten sein, allerdings greift diese Interpretation zu kurz.

An der „Metamorphose“ kann beispielhaft gezeigt werden, daß hier nicht ein ausschließlich naturwissenschaftliches Forschungsinteresse besteht, aus dem heraus dann ein Darstellungsproblem resultiert. Auch wenn Goethe selbst von der Wissenschaftlichkeit seiner Studien überzeugt war, darf die Ganzheitlichkeit seines Denkens und das umfassende Streben nach Einsicht in das Sein der lebendigen Gestalten, und damit auch in das der Menschen und der Welt überhaupt, nicht unterschlagen werden.²⁶⁴ Worauf die Beantwortung der einleitenden Frage also zuerst verweisen muß, ist eine weltanschauliche Perspektive im wörtlichen Sinn: Ein ‚Weltbild‘ als eine Form der Anschauung, nach der etwas Vorgefundenes sinnlich aufgefaßt und (unmittelbar) begriffen wird. So wie die Pflanzenwelt in diesem Verständnis als eine Manifestation²⁶⁵ und nicht als eine Art göttliche Erscheinung aufzufassen ist, muß das

²⁶² An Charlotte v. Stein am 8. Juni 1787 aus Rom, WA IV/8, S. 232. (Der Name des Empfängers sowie Ort und genaues Datum weichen in anderen Werkausgaben ab, der Verfasser bezieht sich hier auf die originäre Weimarer Ausgabe ohne Berücksichtigung eventuell später erfolgter editionsgeschichtlicher Berichtigungen.)

²⁶³ LA I/10, S. 54 (*Vorarbeiten zur Morphologie. Einleitung*, Nachlaß).

²⁶⁴ Vgl. Adolf Portmann, *Goethe und der Begriff der Metamorphose*, in: GJb 90 (1973), S. 11–21, hier S. 15. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die für das Thema wesentlichen Punkte dieser ganzheitlichen Weltanschauung.

²⁶⁵ Vgl. MuR, Nr. 183: „Das Schöne ist eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben.“ (*Aus Kunst und Altermum*, Bd. 4, Heft 2, 1823) Ausführlicher geht die Besprechung der „zarten Differenz“ zwischen Goethe und Schiller in 5.3 auf Goethes Naturauffassung im Zusammenhang mit der ästhetischen Idee ein.

Wißbare einer geistigen Welt im vollen Erleben des sinnlich Gegebenen erschließbar sein.²⁶⁶ Durch die Wahrnehmung ‚mit den Augen des Geistes‘ sucht Goethe der sinnlichen Erfahrung einen höheren Rang zu sichern²⁶⁷ und schließt damit in einer anthropozentrischen Perspektive das Schauen und Verstehen gegenüber der methodischen Selbstbeschränkung der Naturwissenschaften in einer Weise ein, wie sie später in lebensphilosophischen Entwürfen wieder aktuell wird.²⁶⁸

Von dieser Vorstellung ausgehend ist das „Urphänomen“ als Grund- und Hauptbegriff der Natur- und Kunstbetrachtung so zu verstehen, daß es den Schnittpunkt zwischen der künstlerisch-anschaulichen und der philosophisch-abstrakten Ausrichtung im Denken Goethes markiert: Da in jedem einzelnen erscheinenden Gegenstand der Natur das darin zugrunde liegende Naturgesetz als vollständig aufgezeigt angesehen wird, genügt ein einzelner, typischer Fall als vollgültiger Repräsentant zahlreicher anderer Fälle, um die im Besonderen offenbare Gesetzmäßigkeit des Allgemeinen zu erhalten: „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen: das Besondere ist das Allgemeine, unter verschiedenen Bedingungen erscheinend.“²⁶⁹

Dieses Verhältnis zwischen Allgemeinem und Besonderem verdankt sich dem von Leibniz ausgehenden Postulat von der Kontinuität der Natur, worauf die Auffassung einer harmonischen Ordnung in der Welt gründet, die sich in geregelten Stufenfolgen erscheinender Gegenstände beschreiben läßt.²⁷⁰ Goethe hat diese Vorstellung in seine eigenen wissenschaftlichen Studien übernommen und damit die Möglichkeit einer umfassenden Vergleichbarkeit hervorgehoben: In empirisch-analoger Verfahrensweise, in der sinnlichen und vergleichenden Anschauung mit den ‚Augen des Geistes‘ sind die einmal erkannten Prinzipien, die wahrgenommenen ideellen Zusammenhänge übertragbar. Als ‚Urtypen‘ sind diese Prinzipien dann in den Gestalten faßbar und bieten den „Schlüssel zu allen Zeichen der Natur“²⁷¹.

²⁶⁶ Vgl. A. Portmann, *Begriff der Metamorphose*, S. 15.

²⁶⁷ Vgl. Dorothea Kuhn, *Grundzüge der Goetheschen Morphologie*, in: GJb 95 (1978), S. 199–211, hier S. 211.

²⁶⁸ Als Beispiel einer nicht dezidiert lebensphilosophischen, dieser aber nahe stehenden weltanschaulichen Richtung sind insbesondere die Schriften Rudolf Steiners zur Grundlegung einer Anthroposophie zu nennen, der das Naturverständnis Goethes auf die ganzheitliche Verfaßtheit des Menschen bezogen sieht. Siehe dazu Rudolf Steiner, *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, Stuttgart 1962 sowie die umfang- und kenntnisreichen Kommentare in der von R. Steiner besorgten Ausgabe von *Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften*, 5 Bde., Stuttgart Berlin Leipzig, o. J.

²⁶⁹ MuR, Nr. 569 (*Aus Wilhelm Meisters Wanderjahren*, 1829).

²⁷⁰ Siehe ausführlich zum Entwurf einer *harmonia naturae* Manfred Kleinschieder, *Goethes Naturstudien. Wissenschaftstheoretische und -geschichtliche Untersuchungen*, Bonn 1971, S. 19–77, bes. S. 19–29.

²⁷¹ LA I/10, S. 128 (*Morphologie*, Nachlaß): „Die Gestalt ist ein bewegliches, ein werdendes, ein vergehendes. Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre. Die Lehre der Metamorphose ist der Schlüssel zu allen Zeichen der Natur.“ Erich Mende, *Der Einfluß von Schellings „Princip“ auf Biologie und Physik der*

In der besonderen Konstitution der Anschauung bei Goethe wird der Typus in einem alternierenden Verfahren zwischen Erfahrung und Abstraktion gewonnen und entspricht damit der Vereinigung zweier sich widersprechender Methoden. Das beständige Wechselspiel zwischen sinnlicher Wahrnehmung und geistig-intellektueller Auffassung befördert den Stufe um Stufe fortschreitenden Gang der Erkenntnis: Aufbauend auf einem bereits Erkannten bleibt in jeder Erfahrungsstufe immer etwas von der Idee erhalten, die wiederum zur Prüfung an neuen Erfahrungen bemüht wird.²⁷² Durch die ideelle Konzeption, einer in allen besonderen Fällen gültigen Gesetzlichkeit, ist damit auch ein prognostisches Verfahren über die konkrete Anschauung hinaus möglich:

Die Urpflanze wird das wunderlichste Geschöpf von der Welt über welches mich die Natur selbst beneiden soll. Mit diesem Modell und dem Schlüssel dazu, kann man alsdann noch Pflanzen ins unendliche erfinden, die konsequent seyn müssen, das heißt: die, wenn sie auch nicht existiren, doch existiren könnten und nicht etwa mahlerische und dichterische Schatten und Scheine sind, sondern eine innerliche Wahrheit und Nothwendigkeit haben. Dasselbe Gesetz wird sich auf alles übrige lebendige anwenden lassen.²⁷³

Nicht „dichterische Schatten und Scheine“, sondern eine von individuellen Bestimmungen abstrahierende Auffassung wird hier verlangt – eine Forderung, die selbst in Goethes naturwissenschaftlicher, in erster Linie auf Beschreibung hin angelegte Prosa nicht gänzlich erfüllt ist. Die „Metamorphose der Pflanzen“ als Beitrag dieser Art ist über 18 Kapitel in 123 Abschnitte untergliedert, der Gang der Untersuchung folgt sukzessive den Entwicklungsstufen des oberen Wachstums von den Samenblättern (*Kotyledonen*) als den ersten Organen über Blütenstand, Kelch, Krone, Staubwerkzeuge, Nektarien, Griffel, Früchte, Samen bis hin zu den Augen als Hervorbringungen der Knoten sowie den Fällen der durchwachsenen Rose und Nelke, die gerade durch ihre Mißbildung als Beleg für die Gültigkeit des darzustellenden Bildungstriebes dienen. Goethe hatte die erste Ausgabe der Schrift noch unter dem Titel „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ veröffentlicht, ein wichtiger Hinweis

Romantik, in: *Philosophia naturalis. Archiv für Naturphilosophie und die philosophischen Grenzgebiete der exakten Wissenschaften und Wissenschaftsgeschichte* 15 (1975), S. 461–485, hier S. 467, verweist auf die schellingsche Annahme einer Weltseele (als metaphysisches Ordnungsprinzip) im Vergleich zum goetheschen Schauen (als konstitutives Ordnungsprinzip) als Verbindung der nominalistischen Abstraktion des Begriffes Urbild mit einem in der Natur erkennbaren morphologischen Ordnungsprinzip.

²⁷² Vgl. D. Kuhn, *Morphologie*, S. 205f.

²⁷³ WA IV/8, S. 232f. In ähnlicher Form nimmt auch der in Jena tätige Botaniker August Johann Georg Carl Batsch in seiner *Botanik für Frauenzimmer und Pflanzenliebhaber, welche keine Gelehrten sind*, Weimar 1795, Abschn. 99, im Zusammenhang mit der Erstellung eines natürlichen Systems die Bestimmbarkeit noch nicht erforschter bzw. unbekannter Pflanzen an, denen damit im einmal aufgestellten bzw. ‚aufgefundenen‘ System eine prädispositionale Stellung zukommt.

auf die intendierte Form des Textes.²⁷⁴ Damit gehen Fragen nach der Darstellbarkeit angesichts einer ‚eigentlichen‘ Unaussprechlichkeit von Ideen einher, die in diesem Fall auf die Inanspruchnahme einer bestimmten literarischen Form hinauslaufen. Die „Metamorphose“ ist dabei bemerkenswert sowohl in Hinsicht auf den Gebrauch von sprachlichen bzw. rhetorischen Mitteln als auch in der Form des Textkorpus selbst in einem produktiven Entsprechungsverhältnis zum Darzustellenden.²⁷⁵

Das Problem der Darstellung in diskursiver Sprache angesichts einer sowohl individuellen als auch allgemeingültigen Erfahrung von Naturprozessen beschäftigt Goethe fortwährend. In dem in seiner Naturwissenschaft vollzogenen „Brückenschlag zwischen allgemeiner menschlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Methode“²⁷⁶ verbindet Goethe die ästhetische Wahrnehmung eines in der Natur gesehenen Vorgangs mit dem, was er bereits in der Entstehungszeit der „Metamorphose“ als ‚Stil‘ bezeichnet: Neben der Nachahmung der Natur, deren zumeist statische Gegenstände „bequem gesehen und ruhig nachgebildet werden können“, sowie der Manier, die als „bezeichnende Form“ in einer „Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt“, zum Zweck der Darstellung des Ganzen „viele kleine subordinirte Gegenstände“ weglassen muß, „ruht der Stil auf den tiefsten

²⁷⁴ D. Kuhn, *Nachwort*, in: J. W. v. Goethe, *Die Metamorphose der Pflanzen*, Weinheim 1984, S. 122–144, hier S. 122 und 132f., merkt an, daß sich Goethes Titel einerseits an der von Christian Konrad Sprengel 1789 angekündigten Schrift *Versuch die Konstruktion der Blumen zu erklären* orientiert, die *Metamorphose* selbst jedoch auch dieser Textform entspricht. Die bei Olaf Breidbach, *Transformation statt Reihung – Naturdetail und Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre*, in: ders.; Paul Ziche (Hrsg.), *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, Weimar 2001, S. 46–64, angekündigte Arbeit zum literarischen Typus der *Metamorphose* (Anm. 19, S. 49) ist meines Wissens nie erschienen, weshalb sich die folgende Erörterung weitgehend auf die Beiträge von Uwe Pörksen beziehen wird, der seit längerem und in einzigartiger Weise die sprachliche Verfaßtheit der naturwissenschaftlichen Schriften Goethes untersucht hat.

²⁷⁵ Obwohl Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 2: *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main 1990, S. 9–33, in seiner gleichsam essayistischen Besprechung der essayistischen Form vor allem auf das Verhältnis des Essays „zur wissenschaftlichen Prozedur und ihrer philosophischen Grundlegung als Methode“ abhebt, worin der Essay, „der Idee nach, die volle Konsequenz der Kritik am System“ zieht (S. 16), lassen sich einige Bestimmungen direkt auf Goethes *Versuch* anwenden: Der Essay als „Grundbestandteil einer künstlerischen Haltung, die das Experiment nicht bloß auf die Stoffebene bezogen sieht, sondern an der Schnittstelle zwischen den Stoffen und dem arbeitendem Ich ansiedelt“ (S. 19) und keinen konsequent „geschlossenen, deduktiven oder induktiven Aufbau“ (S. 17) aufweist, „fordert das Ideal der clara et distincta perceptio und der zweifelsfreien Gewißheit sanft heraus“ (S. 22) und zwingt als offene Form entgegen der Vereinfachung komplexer Zusammenhänge durch Modelle in wissenschaftlicher Sprache dazu, „die Sache mit dem ersten Schritt so vielschichtig zu denken, wie sie ist“ (S. 23). Vgl. dazu auch G. Gabriel, *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in: ders.; Christiane Schildknecht (Hrsg.), *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart 1990, S. 1–25, bes. S. 21ff. mit dem Verweis auf die in einer literarischen Form (Essay, Dialog u.a.) mitunter vertretene propositionale Einstellung, die jedoch in der Form der Aussage selbst nicht-propositional ist.

²⁷⁶ Uwe Pörksen, *Die Selbstüberwachung des Beobachters. Goethes Naturwissenschaft als Brückenschlag zwischen menschlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Methode*, in: *GJb* 118 (2001), S. 202–216.

Grundfesten der Erkenntniß, auf dem Wesen der Dinge, in so fern uns erlaubt ist es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. Der Stil begreift die Nachahmung der Natur und die Manier als Vorstufen in sich: Eine durch aufmerksamstes Betrachten und Nachbilden gelungene Pflanzendarstellung erlangt deshalb noch mehr Bedeutung, wenn der Betrachter „die successive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsieht und überdenkt“, um „durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung [zu] setzen und [zu] belehren“.²⁷⁷

Einsehen und überdenken, in Verwunderung setzen und belehren: Diese ‚Eckpunkte‘ eines umfassenden Erkenntnisinteresses stehen für das alternierende Wechselspiel von Idee und Erfahrung, zwischen denen „eine gewisse Kluft befestigt scheint, die zu überschreiten unsere ganze Kraft sich vergeblich bemüht“. Um diesen „Hiatus“²⁷⁸ zu überbrücken, eignet sich weder eine begrifflich strenge Einordnung in ein taxonomisches System noch eine angesichts der scheinbaren Unmöglichkeit einer Vermittlung einsetzende Resignation:²⁷⁹ Dagegen ist ein bewußtes, die eigene Inadäquatheit reflektierendes Vorgehen angebracht, welches sich um eine Annäherung und sogar zeitweilige ‚Überblendung‘ von Idee und Erfahrung bemüht.²⁸⁰ Dem entspricht bei Goethe eine Denkweise, die auf das Dynamische gerichtet ist und in einem

²⁷⁷ WA I/47, S. 77–83 (*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, 1789). Siehe dazu auch die späte Bemerkung über den „zuletzt aus Bild und Wort zusammentretenden lebendigen“ Begriff. (LA I/10, S. 251, *Ästhetische Pflanzen Ansicht*, niedergeschrieben am 8. September 1828 auf Schloß Dornburg)

²⁷⁸ LA I/9, S. 97: „Die Schwierigkeit Idee und Erfahrung mit einander zu verbinden erscheint sehr hinderlich bei aller Naturforschung: die Idee ist unabhängig von Raum und Zeit, die Naturforschung ist in Raum und Zeit beschränkt, daher ist in der Idee Simultanes und Sukzessives innigst verbunden, auf dem Standpunkt der Erfahrung hingegen immer getrennt, und eine Naturwirkung die wir der Idee gemäß als simultan und sukzessiv zugleich denken sollen, scheint uns in eine Art Wahnsinn zu versetzen. Der Verstand kann nicht vereinigt denken was die Sinnlichkeit ihm gesondert überlieferte, und so bleibt der Widerstreit zwischen Aufgefaßtem und Ideiertem immerfort unaufgelöst.“ (*Bedenken und Ergebung*, Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 2) Vgl. dazu auch die Bemerkungen in 3.1 über die Analogien der Erfahrung in Kants KrV.

²⁷⁹ Der Hinweis bezieht sich auf die Taxonomie Carl von Linnés, den Goethe zwar aufgrund intensiver Studien der botanischen Schriften schätzte, der ihn allerdings auch zum „Widerstreit“ aufforderte: „Denn indem ich sein scharfes, geistreiches Absondern, seine treffenden, zweckmäßigen, oft aber willkürlichen Gesetze in mich aufzunehmen versuchte, ging in meinem Innern ein Zwiespalt vor: das was er mit Gewalt auseinander zu halten suchte, mußte, nach dem innersten Bedürfnis meines Wesens, zur Vereinigung anstreben.“ LA I/9, S. 16 (*Geschichte meines botanischen Studiums*, Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 1)

²⁸⁰ Diese beständige Annäherung in einem sich vollziehenden Versuch hat noch Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt am Main ²1991, in eine dem Schreibprozeß gleichsam eingeschriebene Weise der Beschreibung zu überführen gesucht: „Ich habe von dem geglückten Tag keine einzelne Vorstellung, keine einzige. Es gibt allein die Idee, und das läßt mich auch fast verzweifeln, einen erkennbaren Umriß ins Bild zu rücken, das Muster durchschimmern zu machen, die ursprüngliche Leuchtpur nachzuziehen – von meinem Tag, wie ich es mir doch eingangs ersehnte, einfach und rein zu erzählen.“ (S. 22f.)

freien Spiel der Gemütskräfte gründet, welches zu dem analytischen Verfahren der begrifflichen Bestimmung das synthetisierende Moment der Phantasie hinzufügt.²⁸¹

In der Gestaltung der „Metamorphose der Pflanzen“ ist wie in allen anderen naturwissenschaftlichen Schriften mit dieser Zwitterstellung zwischen Konkretion und Abstraktion, dem sinnlichen Bedürfnis nach unmittelbarem Begreifen und dem verstandesgemäßen Prinzip raum-zeitlicher Verortungen, eine grundlegende Sprachskepsis als Reflex auf die Einsicht in die vermeintlich nicht zu überbrückende Kluft zwischen Sprache und Gegenstandswelt verbunden:²⁸² Da Sprache auf Gegenstände Bezug nimmt und auf diese als auf einen zu benennenden Sachverhalt überhaupt erst aufmerksam macht, spricht Goethe von „Vorstellungsarten“ in Form von Hypothesen, die einerseits als zweckdienliches Instrument zur besseren Erläuterung herangezogen und deshalb auch durch andere ersetzt bzw. in Kombination mit diesen gebraucht werden können. Andererseits kann eine Vorstellungsart oder Hypothese als einzig gültige Erklärungsart aufgefaßt werden, so daß sie andere Vorstellungsarten notwendig ausschließt.²⁸³

An der „Metamorphose“ läßt sich zeigen, welchem Gebrauch der sog. Vorstellungsarten Goethe mehr zuneigt: Durch die Variabilität in der Verwendung von Synonymen entzieht sich der Verfasser einer begrenzten und gemäß einer Vorstellungsart konzipierten Terminologie zugunsten einer mannigfaltigen Umschreibung des Darzustellenden²⁸⁴ – so fällt etwa der mutmaßliche Schlüsselbegriff ‚Metamorphose‘ in der Abhandlung lediglich zu Beginn und am Ende, dazwischen bezeichnen variierende Ausdrücke den Vorgang des allmählichen Gestaltwandels. Die verwendeten Variationen sind dabei keine reinen Synonyme, sondern Wörter mit einem ähnlichen Inhalt, die mit einem aspektuellen Unterschied bezeichnen. Mit dieser Annäherung, die den Begriffsinhalt durch die Aktualisierung verschiedener Bedeutungsaspekte unbestimmt und offen läßt, schafft Goethe ein Bewußtsein für die

²⁸¹ Vgl. E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem. Die Idee der Metamorphose und der »idealistischen Morphologie«*, ECW 5, S. 159–173, hier S. 165f. Siehe auch die Anmerkungen in 3.2.2.

²⁸² U. Pörksen, „*Alles ist Blatt*“. *Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes*, in: ders., *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1994, S. 109–130, verweist in diesem Zusammenhang auf die in der Fülle der mitgemeinten inhaltlichen Besonderungen angelegte Perspektivenbündelung, über die Goethe eine streng klassifikatorische Begriffsbildung zu vermeiden sucht, wobei im „Wechsel der Denkmodelle“ die Versatilität seiner Vorstellungsart der „Universalität in den Ausdrucksweisen“ entspricht. (S. 112, 120f.)

²⁸³ Ausführlich zur Theorie der Vorstellungsarten bei Goethe M. Kleinschieder, *Goethes Naturstudien*, S. 91–196.

²⁸⁴ Auf diese Weise versuchte Goethe vor allem die in einigen Punkten widerstreitenden Hypothesen der Epigenese und Evolution miteinander zu vereinbaren, andererseits beharrte er bis ins hohe Alter angesichts der konkurrierenden Positionen von Neptunismus und Vulkanismus zugunsten der Gesteinsveränderung durch den Einfluß des Wassers auf seiner Position.

Inkommensurabilität der Sprache in der gleichsam ‚vorgeführten‘ Unentschiedenheit des sprachlichen Ausdrucks. Eine fest umrissene Terminologie könnte den darzustellenden Übergängen zwischen den Pflanzenteilen als Beweis ihrer inneren Identität nicht gerecht werden, und so wird in der „Metamorphose“ zwar im Ansatz eine konventionelle Beschreibung der Pflanzen durchgeführt, eine Nomenklatur im gesamten Text jedoch nur sparsam verwendet.²⁸⁵

Die angestrebte Vermittlung von polaren Gegensätzen wird in der sprachlichen Gestaltung durch die Parallelität der empirisch-analytischen und der synthetisierenden Verfahrensweise erreicht: So erstellt Goethe zwischen den Polen ‚Stoff‘ und ‚Form‘ ein Schema, in welchem die Konstellationen der Begriffe zueinander und in bezug auf die Pole als dynamische semantische Felder aufgefaßt werden.²⁸⁶ Dem korrespondieren darüber hinaus komparative semantische Reihen, die als Ausdrücke auf einer gleitenden Skala auch die nuancierenden Bedeutungsunterschiede der variierenden Synonyme nutzen, um einen Übergang zwischen Antonymen zu verdeutlichen. Die „mehr oder weniger“ in der Erde zurückgelassenen Hüllen der Pflanze (§ 10) bzw. entwickelten Knoten und Blätter der sog. Augen (§ 90), die durch Einfluß von Licht und Luft „gröber organisirt[e]“ oder „glattere und wenig verfeinerte“ Ausbildung der Blätter (§ 24), ein „schneller“ oder „langsamer“ Übergang von den Stengelblättern zum Blütenstand (§ 29) und die gemäß der Lehre von der Beschaffenheit der Säfte getroffene Unterscheidung, nach der die „unverfälschten Säfte reiner und kräftiger“ sind (§ 30), zeigen, daß Goethe in der „Metamorphose“ auch sprachlich bemüht ist, einen Ausdruck für das fließende Wachstum zu finden.²⁸⁷

²⁸⁵ Vgl. U. Pörksen, *Zur Wissenschaftssprache und Sprachauffassung bei Linné und Goethe*, in: Freiburger Universitätsblätter 49, Freiburg im Breisgau 1975, S. 43–63, hier S. 50ff.

²⁸⁶ In seinem kurzen Aufsatz *Bildungstrieb* (LA I/9, S. 99f., *Zur Morphologie 1817–1824*, Bd. 1, Heft 2) kann Goethe auf diese Weise die problematische Beziehung zwischen Stoff und Form in eine Art Gleichung auflösen: In einer aufsteigenden Reihe zwischen ‚Form‘ (unten) und ‚Stoff‘ (oben) sind links ‚Trieb-Streben-Gewalt-Kraft-Vermögen‘ angegeben, jedes in seiner Stellung gemäß der je stärkeren Zugehörigkeit zu einem der Pole. Auf der rechten Seite wird die gesamte Skala von ‚Form‘ bis ‚Stoff‘ mit den darin ‚aufgespannten‘ einzelnen Begriffen von einem Begriff eingeklammert, der alle begrifflichen Oppositionen in sich begreift: das ‚Leben‘. (Bereits diese im Vergleich zum goetheschen Schema recht umständliche Beschreibung verweist auf die Prägnanz und Aussagefähigkeit dieser Darstellungsform, die begriffliche Konstellationen nicht nur sprachlich, sondern auch in einem ‚räumlichen‘ Bezug anordnet.)

²⁸⁷ Hier wie auch im folgenden zitiert nach der von D. Kuhn besorgten Ausgabe der *Metamorphose*, S. 7, 61, 15, 19f. Vgl. U. Pörksen, *Alles ist Blatt*, S. 116ff., ders., *Zur Wissenschaftssprache*, S. 54f. sowie ders., *Die Selbstüberwachung*, S. 206f.

Besonders offensichtlich ist die komparative Reihe im Vorwort der *Farbenlehre* (1808), LA I/4, S. 5, zwischen ‚Anschauung‘ und ‚Theorie‘ aufgeführt: „Denn das bloße Anblicken einer Sache kann uns nicht fördern. Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem aufmerksamen Blick in die Welt theoretisieren.“ Eine Reihung dieser Art findet sich ebenso in der Aufstellung Naturnachahmung-Manier-Stil im Aufsatz *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*: ‚Nachahmung‘ und ‚Stil‘ stehen sich polar gegenüber, als vermittelnder Übergang fungiert die ‚Manier‘.

Der anfängliche Verzicht auf veranschaulichende Kupferstiche mag hierin eine Ursache haben: Eine naturgetreue und einen momentanen Zustand fixierende Zeichnung kann lediglich *eine* konkrete Bildung im Gegensatz zu den mannigfaltigen anderen Bildungen, die mit der dargestellten Bildung jedoch Ähnlichkeiten haben, zeigen. So sind die Beispiele der durchgewachsenen Nelke und Rose besonders dazu geeignet, den einheitlichen Bildungstrieb zu verdeutlichen, da sie vom gewöhnlichen Verlauf der Entwicklung zwar abweichen, ihn aber in der Mißbildung *ex negativo* erklären können: „Und so zeigen uns denn beyde Fälle, daß die Natur gewöhnlich in den Blumen ihr Wachsthum schliesse und gleichsam eine Summe ziehe, dass sie der Möglichkeit ins Unendliche mit einzelnen Schritten fortzugehen Einhalt thue, um durch die Ausbildung der Samen schneller zum Ziel zu gelangen.“ (§ 106)²⁸⁸

Das Mittel der Komparation hatte bekanntlich schon Baumgarten genutzt, um den Übergang zwischen verschiedenen, jedoch nicht strikt voneinander zu unterscheidenden Vorstellungen zu beschreiben: Angesichts der Mannigfaltigkeit und Fülle sinnlichen Anschauungsmaterials im Verhältnis zur bewußten oder unbewußten, noch nicht erfolgten oder wiedererinnerten Wahrnehmung des Menschen bleibt lediglich das Vergleichsmoment, damit über eine relationale Zuordnung entschieden werden kann, wie eine Vorstellung zu bewerten ist.

Goethe gestaltet im Aufbau der „Metamorphose“ einen Darstellungstypus auf zwei Ebenen: Einerseits ist in der Struktur des Textes die fortlaufende Entwicklung einjähriger Pflanzen Abschnitt für Abschnitt nachvollziehbar, jede einzelne Erläuterung folgt dem Gang der Untersuchung und hat dementsprechend ihren systematischen wie auch innertextuellen Platz. Es besteht eine durchgehende Analogie in der Form der Darstellung und ihrem Inhalt:²⁸⁹ Indem der Leser Punkt für Punkt die Entwicklung einer Pflanze ‚mitmacht‘ und am Ende in einem wiederholenden Rekurs noch einmal das Ganze vor Augen gestellt bekommt, wird ihm erst in dieser erkennenden Bewegung des Lesens klar (und mitunter auch deutlich), was der Begriff der Metamorphose eigentlich beinhaltet: Es geht um den Ausdruck eines beständigen Wechsels in den wahrgenommenen Bildungen, der auf einer ‚Dauer im Wechsel‘ und einem Prinzip beruht, das sich auf *eine* Gestalt zurückführen läßt.

²⁸⁸ Eine anschauliche und in der richtigen Reihenfolge vorgestellte Serie von Abbildungen würde dieses Darstellungsproblem mindern. Die Bedeutung des anschaulichen Bildes wird besonders in § 103 ersichtlich, wo es heißt: „Alles was wir bisher mit der *Einbildungskraft* und dem *Verstande* zu *ergreifen* gesucht, *zeigt* uns das Beyspiel einer durchgewachsenen Rose auf das *deutlichste*.“ (S. 69, Hervorh. v. Verf.)

Zur Veröffentlichungsgeschichte der Zeichnungen Goethes im Kontext der *Metamorphose* sowie der morphologischen Schriften siehe D. Kuhn, *Nachwort*, a. a. O., S. 111ff.

²⁸⁹ Vgl. U. Pörksen, *Zur Wissenschaftssprache*, S. 56.

Auf der sprachlichen Ebene vermeidet Goethe den „Trivialbegriff“, dagegen führt er den „transzendentellen Begriff“²⁹⁰ ein, der in der Formel „Alles ist Blatt“ in weitestgehender Einfachheit die größte Mannigfaltigkeit in sich zu vereinigen weiß.²⁹¹ Die Verwendung paradoxer Formeln, die in ihrer scheinbaren Widersprüchlichkeit der Paradoxie des behandelten Gegenstandes gerecht werden, übertragen die Dynamik der Entwicklung in eine ungebundene, gleichsam ‚bewegte‘ Sprache: So ist die Rede von der „höchsten Vermanigfaltigung der einfachsten Blattgestalt“ (§ 20), einer „innere[n] Identität der verschiedenen Pflanzenteile, welche uns bisher in so manigfaltigen Gestalten erschienen sind“ (§ 60) oder von der Beschreibung des Wachstums als Fortpflanzung, „die sich von der Fortpflanzung durch Blüte und Frucht, welche *auf einmal* geschieht, darin unterscheidet, dass sie *successiv* ist, dass sie sich in einer Folge von Entwicklungen zeigt“ (§ 113).²⁹²

Auf beiden Ebenen ist das Bemühen zu erkennen, in der Vielzahl und Vielgestaltigkeit der Phänomene eine Übersicht zu gewinnen, die von der Vorstellung einer dieser Vielfalt zugrunde liegenden einheitlichen Struktur ausgeht.²⁹³ Diese Struktur, der eigentliche Gegenstand goetheschen Forschens, ist jedoch ständig in Bewegung, kein tatsächlich greifbares, in den Händen zu haltendes und mit Instrumenten zu vermessendes Quantum in der Natur: Goethe denkt trotz umfassender Betrachtung der Gestalt nicht in Raumgestalten, sondern in Zeit-

²⁹⁰ LA I/10, S. 52 (*Vorarbeiten zur Morphologie*, Nachlaß): „Hierzu [Erklärung, wie der weibliche Teil sich entwickelt] ist kein ander Mittel als an den Hauptbegriff des Blatts wieder anzuknüpfen, und da wir schon gewohnt sind solches in so vielerlei Gestalt zu sehen so haben wir den Trivialbegriff beinah verloren haben einen transzendentellen Begriff erreicht und werden uns also nicht verwundern solches in einer noch andern Gestalt zu sehen.“

²⁹¹ Vgl. die Notiz während der Italienischen Reise: „Alles ist Blatt, und durch diese Einfachheit wird die größte Mannigfaltigkeit möglich. Ein Blatt, das nur Feuchtigkeit unter der Erde einsaugt, nennen wir Wurzel; ein Blatt, das in der Feuchtigkeit ausgedehnt wird, pp. Zwiebel [...]“ (WA II/7, S. 282f.) Goethe versucht mit dieser Begriffsprägung das logisch Unmögliche: Während in der umgekehrten Proportionalität von Begriffsumfang und -inhalt einem je umfassenderen Begriff ein umso weniger spezifizierter Inhalt entspricht, soll in der *Metamorphose* (und anderen naturwissenschaftlichen Schriften) ein möglichst allgemeiner und einfacher Begriff die Veranschaulichung und Vermittlung eines enorm differenzierten Inhalts leisten. Die Formel „Alles ist Blatt“ kann demzufolge nicht als fahrlässige Reduzierung der Mannigfaltigkeit in der Natur, sondern nur als beeindruckender Versuch, diese Vielfalt in einen Begriff zu fassen, verstanden werden. Vgl. U. Pörksen, *Zur Wissenschaftssprache*, S. 56.

²⁹² Das hier und an anderen Stellen zur Charakterisierung von Goethes Sprachgebrauch verwendete Wort ‚gleichsam‘ ist selbst eine wichtige sprachliche Wendung, mit der Goethe Vergleiche und metaphorische Übertragungen einleitet (eine Aufzählung der zahlreichen Belege allein aus der *Metamorphose* soll hier nicht erfolgen). Mit dieser Formulierung wird zwar m.E. gemäß der kantischen Bestimmung der symbolischen Darstellungsform das Unterlegen einer Veranschaulichung vergegenwärtigt, allerdings ohne daß damit auch Goethes Auffassung vom Symbolischen mit Kant übereinstimmt (vgl. dazu ausführlich 5.3): Wenn es in diesem Sinne in der *Metamorphose* gebraucht ist (was nicht in jedem Fall geschieht), dann wird auf ein Verhältnis analogischer Ähnlichkeit verwiesen. In letzter Konsequenz kann die in dieser Untersuchung besprochene sprachliche Gestaltung des Darstellungsmodus bei Goethe, in der ein dargestellter Sachverhalt in einer Art ‚Anverwandlung‘ beschrieben wird, auch nur im Modus dieses ‚gleichsam‘ adäquat verstanden werden.

²⁹³ Vgl. U. Pörksen, *Zur Wissenschaftssprache*, S. 49.

gestalten.²⁹⁴ Der ‚Gegenstand‘ der Erkenntnis in der „Metamorphose“, das im wörtlichen Sinne dem Betrachter Gegenüberstehende, ist eine immerfort tätig schaffende und wirkende Natur – die *natura naturans*: Im Vollzug der erläuternden Beschreibung geschieht eine Verlebendigung der sonst einzeln fixierten und erstarrten Gestalten, das Bildende selbst soll im Vorübergehen, im geschauten Vorgang selbst zum Ausdruck gelangen. Die Erkenntnis dieses ‚offenbaren Geheimnisses‘,²⁹⁵ welches sich nur im je individuellen Nachvollzug dieser sich selbst vollziehenden Erläuterung aufdeckt, ist von symbolischer Art: symbolisch nicht als ein zu entschlüsselndes Zeichen, das anhand einer konventionalisierten Deutungsvorgabe erschlossen werden kann, sondern symbolisch als das Ergebnis einer Aufforderung zum eigenen Schauen und Erkennen. Durch die Aktualisierung der Erfahrung dessen, was erkannt werden soll, in der Zeit (die natürlich mit Blick auf die einjährigen Pflanzen der „Metamorphose“ nicht unbedingt eine ‚Echtzeit‘ sein muß) wird ein Erkenntnisprozeß ‚erschlossen‘.²⁹⁶

Noch ausdrücklicher als in den naturwissenschaftlichen Schriften hat Goethe die Tendenz zur Verlebendigung im Bereich der Poesie zumindest thematisiert, wenn nicht sogar selbst durchgeführt. In „Dauer und Wechsel“ (1804)²⁹⁷ ist der Wechsel in den Gestalten der Natur (V 11ff. „Diese [die Früchte] fangen an zu reifen / Und die andern keimen schon / Gleich mit jedem Regengusse / Ändert sich dein holdes Thal“) mit der individuellen Erfahrung beständigen Wandels verknüpft: „Du nun selbst! Was felsenfeste / Sich vor dir hervorgethan /

²⁹⁴ Vgl. E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem*, ECW 5, S. 170f. sowie U. Pörksen, *Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien*, Stuttgart 1999, hier vor allem mit Blick auf die Metamorphose S. 46–62.

²⁹⁵ Vgl. Wolfgang Binder, *Das „offenbare Geheimnis“*. *Goethes Symbolverständnis*, in: Gaetano Benedetti; Udo Rauchfleisch (Hrsg.), *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen 1988, S. 146–163. Das ‚offenbare Geheimnis‘ im Gedicht *Gingo biloba* (entstanden 1815, erschienen im *West-östlichen Divan, Buch Suleika*, 1819) zeigt sich etwa in der Reinschrift-Fassung durch zwei im rechten Winkel gekreuzte Ginkgo-Blätter, die den Sinn des „Eins und doppelt“ veranschaulichen, „indem sie über das eine »in sich selbst« getrennte, eingekerbte Blatt hinausweisen und auf die Vervielfältigung des Phänomens deuten. Zwischen botanischer Klassifikation und original aufgeklebtem Demonstrationsobjekt steht sodann, was diese Reinschrift von einem botanischen Herbarienbeleg gründlich unterscheidet, seine poetische Auslegung – das Gedicht.“ Klaus Manger, *Das Rätsel jenes wunderlichen Blattes: Goethes Gingo biloba*, in: Gerhard R. Kaiser; Heinrich Macher (Hrsg.), *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet*, Heidelberg 2003, S. 52–70, hier S. 58f.

²⁹⁶ Roger H. Stephenson, „*Ein künstlicher Vortrag*“: *Die symbolische Form von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften*, in: Barbara Naumann; Birgit Recki (Hrsg.), Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft, Berlin 2002, S. 27–42, nimmt ausgehend von einem späten Aufsatz (*Probleme*, 1823), in welchem Goethe die Form eines „künstlichen Vortrags“ zur besseren Darstellbarkeit der allgegenwärtigen Gleichzeitigkeit widerstreitender Kräfte in der Natur in Erwägung zieht, und mit Cassirers Goethe-Interpretation an, bereits die primitivste Wechselbeziehung mit der Natur sei ein symbolischer Akt. (S. 28f.) Obwohl es m.E. richtig ist, die Mitteilbarkeit der Verstehensleistung von Phänomenen in diskursiver Sprache vor allem mit Blick auf Goethe zu problematisieren, scheint die Auffassung von Symbolik im Spätwerk wieder verstärkt der aus Jugendjahren bekannten Hinwendung zum Mystizismus zuzuneigen, eine differenziertere Betrachtung also angebracht.

²⁹⁷ WA I/3, S. 79f. und WA I/1, S. 119f.

Mauern siehst du, siehst Paläste / Stets mit andern Augen an.“ (V 17ff.) Die Vorgänge des Wechsels beziehen sich dabei auf verschieden große Zeiträume: Den Jahreszeiten (Strophe 1) folgen kurzfristige Vorher-Nachher-Empfindungen (Strophe 2) sowie der gesamte biographische Zyklus des einzelnen Menschen (Strophe 3). Diese Erfahrungen werden zunächst in einer konkreten zeitlichen Situation gemacht, der Rückblick auf den „frühen Segen“ (V 1), der gegenwärtig genossene „Blüthenregen“ (V 3) und die Aussicht auf den Sturm des Herbstes und das beginnende Reifen der Früchte (V 7f., 9ff.) korrespondieren mit den entsprechenden Zeitformen in der Sprache. Erst die letzte Strophe tritt in der auffordernden Gegenwartsform dem Empfinden des Vergänglichen entgegen: „Laß den Anfang und das Ende / Sich in Eins zusammenziehn!“ (V 33f.). Der ‚Zeitmodus‘ wird nun umgekehrt: Nicht mehr der die stetig perpetuierenden Prozesse verfolgende passive Betrachter, sondern der die Reihe der sich wandelnden Gegenstände souverän abschreitende und genaue Beobachter ist gefordert („[Laß] Schneller als die Gegenstände / Selber dich vorüberfliehn.“ V 35f.).

Bedeutsam ist hier der perspektivische Wechsel: Nach der bis zum Ende der 3. Strophe durchgehaltenen Empfindung, dem „Gehalt in deinem Busen“ (V 39), wird nun durch ein bewußt-reflektierendes und aufmerksames Begreifen („die Form in deinem Geist“, V 40) im Überblick über das Beständige im Wechsel eine höhere und sowohl Empfindung als auch Begreifen in sich vereinigende Stufe der Erkenntnis eingenommen, so daß es in „Urworte. Orphisch“ lautet: „Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt / Geprägte Form die lebend sich entwickelt“.²⁹⁸

Als Lehrgedicht folgt die „Metamorphose der Pflanzen“²⁹⁹ der erläuternden und verlebendigenden Beschreibung gemäß der früheren Version im Stil einer botanischen Abhandlung – die wiederum keine naturwissenschaftliche Abhandlung im heutigen Verständnis ist –, geht aber als poetischer Text über deren Möglichkeiten noch hinaus. Der einleitende Passus rekuriert auf die Verwirrung, „die tausendfältige Mischung / Dieses Blumengewühls über dem Garten umher“ (V 1f.) in der augenblicklichen Wahrnehmung, für die selbst eine klassifizierende Benennung nicht hilfreich ist: „Viele Namen hörst du an, und immer verdrängt / Mit barbarischem Klang einer den andern im Ohr“ (V 3f.) – dies ist eine deutliche Kritik am taxonomischen Verfahren in der Tradition Linnés. Die paradoxe Formel „Alle Gestalten sind

²⁹⁸ WA I/3, S. 95f. bzw. LA I/9, S. 87f., V 7f. (Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 2) Siehe dazu das Gedicht *Müset im Naturbetrachten*: „Müset im Naturbetrachten / Immer eins wie alles achten. / Denn was innen das ist außen. / So ergreift, ohne Säumnis / Heilig öffentlich Geheimnis.“ (LA I/9, S. 88)

²⁹⁹ WA I/3, S. 85ff. und WA I/1, S. 290ff. (datiert auf den 17. Juni 1798 in Goethes Tagebuch, gedruckt 1799 in Schillers *Musen Almanach*)

ähnlich, und keine gleicht der andern“ (V 5) leitet den Befund ein, daß das Chor – die Vielstimmigkeit mannigfaltiger Pflanzengestalten – „auf ein geheimes Gesetz / Auf ein heiliges Räthsel“ (V 6f.) lediglich hindeuten kann und die Hoffnung auf „das lösende Wort“ (V 8) als ein alles erklärender Begriff vergeblich ist, wenn nicht die nun folgende Bewegung des Schauens und Verstehens vollzogen wird. Diese Bewegung hebt in der Sprache mit Partizipien der Gegenwart an (sofern nicht bereits im Verb eine gegenwärtige Tätigkeit ausgedrückt ist wie bei ‚betrachten‘ oder ‚bilden‘) und wird ergänzt durch Adverbien der Zeit:

*Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bildet zu Blüthen und Frucht.
Aus dem Samen entwickelt sie sich, sobald ihn der Erde
Stille befruchtender Schoos hold in das Leben entläßt [...].*
(V 9–12,) ³⁰⁰

Als Lehrgedicht kann die „Metamorphose“ sich direkt an einen Zuhörer / Leser wenden, seine Phantasie und Einbildungskraft ansprechen und Vers für Vers, Stufe um Stufe erklären, wofür die botanische Abhandlung in aller wissenschaftlichen Ausführlichkeit zahlreicher Untergliederungen in Paragraphen bedarf.³⁰¹ In der Gesamtstruktur des Gedichts lassen sich Anfang und Ende, der Abschluß der beständigen Bewegung von Ausdehnung und Zusammenziehen im „Ring der ewigen Kräfte“ (V 59) nicht nur ‚räumlich‘ besser zusammenführen. Die verhältnismäßig kurze Lektüre ermöglicht einen Überblick in zeitlich bestimmter Prägnanz wie auch Pointierung: Der Verzicht auf konkrete Beispiele und die Beschränkung auf wesentliche Aussagen erreicht einen Grad an Allgemeinheit, der jede einzelne, tatsächlich sichtbare Bildung in sich begreift, also ‚vielsagend‘ ist, dafür aber bereits den denkbar kürzesten Ausdruck gefunden hat. Was die botanische Abhandlung in konventioneller Form darstellt, verdichtet sich im Lehrgedicht zu einer ‚griffigen‘ Formel, in der ein zeigender Gestus gleich zweimal den Blick des Lernenden leitet: Von der Verwirrtheit angesichts der undurchschaubaren Vielfalt partizipierend auf die Bildung der Gestalten aufmerksam gemacht, kann „nun“ der wissende und bewußt auf das ‚Wesentliche‘ achtende Betrachter

³⁰⁰ Hervorh. v. Verf. Das Partizip erfüllt damit als ein *teilnehmendes* (lat. *participium*) ‚Mittelwort‘ (zwischen den Möglichkeiten des Verbs und des Adjektivs stehend) nicht nur eine grammatikalische Funktion, sondern verweist als poetisches Stilelement auch auf die Teilhabe eines sprachlichen Ausdrucks an den Gegenständen oder vielmehr Vorgängen, die es benennt.

³⁰¹ In den nachgelassenen *Poetischen Metamorphosen* ist die Bedeutung der Phantasie noch einmal hervorgehoben: „Phantasie ist der Natur viel näher als die Sinnlichkeit, diese ist eingeschlossen in der Natur, jene schwebt über ihr. Phantasie ist der Natur gewachsen, Sinnlichkeit wird von ihr beherrscht.“ (LA I/10, S. 251, Aus dem Nachlaß. Metamorphose 1831)

erneut „den Blick zum bunten Gewimmel“ wenden, „[d]as verwirrend nicht mehr sich vor dem Geiste bewegt“. (V 63f.)³⁰²

Noch stärker als in der Abhandlung kann Goethe im Lehrgedicht darauf verweisen, daß der zweite, wissende Blick nicht der letzte sein sollte, wodurch das Erkenntnisinteresse an ein voreiliges und unangemessenes Ende gelangen würde. Da sich naturnotwendig die Bildungsprozesse des lebendigen Gestaltwechsels beständig wiederholen und mit jedem „Ring der ewigen Kräfte“, mit jeder abgeschlossenen und wieder beginnenden Gestaltung die „Kette [...] durch alle Zeiten“ (V 61) hindurch fortgeführt wird, kann (und muß sogar) einerseits immer wieder der mitvollziehende Blick auf diese Phänomene gerichtet werden. Andererseits gilt es, sich selbst als Individuum im Angesicht dieses einmal erkannten, alle natürlichen Vorgänge beherrschenden Prinzips nicht passiv zu verhalten: „Bildsam ändre der Mensch selbst die bestimmte Gestalt!“ (V 70) Die Aufforderung zum verlebendigenden Begreifen kann nicht bei den Phänomenen, in einer bleibenden Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt bestehen bleiben, sondern gelangt mit der in einer analogischen Übertragung gewonnenen Einsicht, daß sich das Geschaute immer auch auf das je Eigene bezieht, erst vollgültig zu einem gelungenen Abschluß:

Strebt zu der höchsten Frucht gleicher Gesinnungen auf,
Gleicher Ansicht der Dinge, damit in harmonischem Anschauen
sich verbinde das Paar, finde die höhere Welt. (V 78ff.)³⁰³

Die Reihenfolge des Erkennens in der Anschauung beginnt also bei „einem gleichen ruhigen Blicke“ des Beobachters, der alles übersieht „und den Maßstab zu dieser Erkenntnis [der Natur], die Data der Beurteilung nicht aus sich, sondern aus dem Kreise der Dinge, die er beobachtet“,³⁰⁴ nimmt und geht dann über zum Erreichen eines höheren Standpunktes, von dem aus überblickend das Verstehen der Weltwirklichkeit fortschreiten kann. Das nur über-

³⁰² In abgeschwächter Form ist dies auch in der Abhandlung durchgeführt, wo Goethe zunächst auf die ‚alltägliche‘ Erfahrung mit Erscheinungen des Wechsels eingeht (§ 1: „Ein jeder, der nur das Wachsthum der Pflanzen einigermaßen beobachtet [...]“), die botanische Beschreibung folgen läßt (§§ 10–102 als Hauptteil ohne die ergänzenden Abschnitte zur durchwachsenen Rose etc.) und am Schluß in einer Wiederholung (§§ 112–123) nicht nur eine Zusammenfassung des Mitgeteilten gibt, sondern gleich eine Art Kurzfassung der Metamorphose erstellt, die als konzeptuelle Vorlage für das Lehrgedicht dienen könnte.

³⁰³ Vgl. dazu das bereits 1784 entstandene, jedoch erst 1820 in *Über Kunst und Altertum* abgedruckte Gedicht *Für ewig*, wo dieser Prozeß der individuellen Einsicht und Erkenntnis thematisiert wird: „Das [Harmonie und Licht] hatt’ ich all in meinen besten Stunden / In ihr [Natur] *entdeckt* und es *für mich* gefunden.“ (WA I/3, S. 44, Hervorh. v. Verf.)

³⁰⁴ LA I/8, S. 305 (*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*, 1793, abgedruckt in: *Zur Naturwissenschaft*, Bd. 2, Heft 1).

lieferte und dem Buchstaben nach angenommene Wissen kann somit nicht adäquat sein, das erkennende Subjekt nicht aus der Verantwortung zum eigenen Schauen entlassen werden.³⁰⁵

5.3 Die „zarte Differenz“ – Anspruch und Reichweite der *geschauten Idee*

In der Darstellung der „Metamorphose“ geht Goethe von einer Beziehung des schauenden Subjekts zur geschauten Natur aus, in der nicht die Autonomie des selbstbestimmten und freien Individuums alleiniger Bezugspunkt ist, sondern die Beziehung selbst und vor allem die Einsicht in die je eigene Einbezogenheit in das Geschaute bestimmend wirkt. Durch diese Auffassung geriet Goethe mit Friedrich Schiller in eine Opposition, die besonders aufschlußreich für das Verhältnis zwischen Erfahrung und Idee ist. Die in den Heften zur Morphologie eingerückte Erzählung über die erste Begegnung im Anschluß an eine Zusammenkunft der Naturforschenden Gesellschaft in Jena hebt unter dem bezeichnenden Titel „Glückliches Ereignis“³⁰⁶ mit der Beschreibung des Unmuts über die Verhältnisse in Deutschland nach der Rückkehr aus Italien 1794 an, da Goethe glaubte, alle seine bisherigen „Bemühungen völlig verloren zu sehen“. Namentlich Schiller als „ein kraftvolles, aber unreifes Talent“ kann ihm zu dieser Zeit mit dem Stück „Die Räuber“ nicht sympathisch werden, dazu kommt eine instinktiv ablehnende Haltung gegenüber der kantischen Philosophie, als deren beflissener Verfechter Schiller in seinem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ (1793) nicht willens sein konnte, die Natur „lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend zu betrachten“; kurzum: „[...] die ungeheure Kluft zwischen unseren Denkweisen klappte nur desto entschiedener“³⁰⁷.

Als Goethe nach einem vermittelnden Gespräch in Schillers Wohnung seine Überlegungen zu einer Metamorphose der Pflanzen vorträgt und, „mit manchen charakteristischen Feder-

³⁰⁵ Im Rahmen dieser Arbeit muß auf eine Besprechung der interessanten Beziehung zwischen Goethe und Schelling mit Blick auf die Entstehung sowie Wirkung der *Metamorphose der Pflanzen* (als Abhandlung und Lehrgedicht) im Zusammenhang mit dem natur- bzw. identitätsphilosophischen Konzept der Jenaer Jahre verzichtet werden. Jeremy Adler, *Schellings Philosophie und Goethes weltanschauliche Lyrik*, in: GJb 112 (1995), S. 149–165, hat überzeugend den wechselseitigen Einfluß dargelegt, aus dem das rege Interesse Schellings an Goethes Vorstellung von einer Urpflanze und der Drang nach eigenem poetischen Schaffen ebenso hervorging wie Goethes in direkter Beziehung zur schellingschen Philosophie stehende Gedichte (etwa *Weltseele*, 1804) und davon ausgehende erkenntnistheoretische Überlegungen (so z. B. das Prinzip der Dualität in den *Physikalischen Vorträgen*, 1805/06).

³⁰⁶ LA I/9, S. 79–83 (Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 1).

³⁰⁷ LA I/9, S. 79f. In seinem aufschlußreichen Beitrag kontrastiert B. A. Sørensen, *Die „zarte Differenz“. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe*, in: W. Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, S. 632–641, diese *ungeheure Kluft* mit der einige Jahre später apostrophierten *zarten Differenz* (vgl. S. 639) und unterstellt Goethe damit implizit eine gewisse rhetorische Verzerrung. Dagegen ist einzuwenden, daß die *ungeheure Kluft* der Denkweisen in der wiedergegebenen Situation des Jahres 1794 offensichtlich in Form eines Rückblicks formuliert und als Einschätzung daher nur für die Zeit *vor* der ersten Begegnung Gültigkeit besitzt.

strichen, eine symbolische Pflanze“ vor den Augen des Gesprächspartners entstehen läßt, ist dessen Reaktion beispielhaft: Im Gegensatz zu Goethe, der die morphologischen Prinzipien der Pflanzenbildung unmittelbar aus der Erfahrung zu erlangen meint, kann für Schiller das Konzept der Metamorphose nicht aus der Erfahrung heraus, sondern nur als Idee begriffen werden. Goethes bekannte Antwort auf diesen Einwand lautet: „[D]as kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe.“³⁰⁸ An dieser pointierten Äußerung läßt sich im wesentlichen der erkenntnistheoretische Standpunkt Goethes aufweisen: Zum einen besteht die Auffassung, daß in Ansehung der Natur von Ideen, die nur als abstrakte Gedanken auszudrücken sind, zunächst keine Rede sein muß. Im ersten Teil der Antwort klingt unausgesprochen die Annahme einer *harmonia naturae* an, die mit einem uneingeschränkten Vertrauen in die Erkennbarkeit und darüber hinaus auch Mitteilbarkeit der in der Natur obwaltenden Prinzipien einhergeht. Von den Ideen als sprachlich verfaßten Abstrakta kann und will Goethe nichts wissen, dafür spielt er im zweiten Teil der Antwort geschickt den anschauenden Beobachter gegen den Idealisten aus: Schiller hat den ideellen Charakter der Metamorphose bereits zugegeben, als sein Gegenüber erwidert, die Ideen seien ihm „sogar“ in der unmittelbaren Anschauung gegenwärtig.

Auch wenn die erste Begegnung der „zwei Geistesantipoden“³⁰⁹ in Goethes Erinnerung inhaltlich zu keiner Einigung führt, ist die daraufhin erfolgende briefliche Korrespondenz (und die damit stetig sich befestigende freundschaftliche Übereinkunft) aufschlußreich vor allem mit Blick auf die dort formulierten Bestimmungen von Allgemeinem und Besonderem, Idee und Erfahrung sowie Allegorie und Symbol. Auf Schiller macht die Bekanntschaft mit Goethe einen derartigen „TotalEindruck“, daß seine „ganze Ideen-Maße in Bewegung gebracht“ wird und er kurzzeitig seinen ursprünglichen Standpunkt zu verleugnen scheint:

Mir fehlte das Objekt, der Körper, zu mehreren speculativischen Ideen, und Sie brachten mich auf die Spur davon. Ihr beobachtender Blick, der so still und rein auf den Dingen ruht, setzt Sie nie in Gefahr, auf den Abweg zu gerathen, in den sowohl die Speculation als die willkürliche und bloß sich selbst gehorchende Einbildungskraft sich so leicht verirrt. In Ihrer richtigen Intuition ligt alles und weit vollständiger, was die Analysis mühsam sucht, und nur weil es als ein Ganzes in Ihnen ligt, ist Ihnen Ihr eigener Reichthum verborgen; [...] Sie suchen das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege [...]. Sie nehmen die ganze Natur

³⁰⁸ LA I/9, S. 81f.

³⁰⁹ LA I/9, S. 81.

zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen, in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf.³¹⁰

Die Intuition des Schauenden überzeugt Schiller, sofern sie die ‚richtige‘ ist: Um Vermittlung in der drängenden Frage bemüht, versucht er deshalb den von der Einheit ausgehenden spekulativen wie auch den in der Mannigfaltigkeit verwurzelten intuitiven Ansatz auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt zu beziehen. Schiller meint, beide Standpunkte begegneten „einander auf halbem Wege“, auch wenn der eine ausschließlich mit Gattungen, der andere mit Individuen zu tun habe:

Ist aber der intuitive [Geist] genialisch und sucht er in dem empirischen den Character der Nothwendigkeit auf, so wird er zwar immer Individuen aber mit dem Karakter der Gattung erzeugen; und ist der speculative Geist genialisch und verliert er, indem er sich darüber erhebt, die Erfahrung nicht, so wird er zwar immer nur Gattungen aber mit der Möglichkeit des Lebens und mit gegründeter Beziehung auf wirkliche Objekte erzeugen.³¹¹

Die vorgestellte Argumentation für das Genialische als vermittelnde Instanz zwischen Intuition und Spekulation legt einen direkten Bezug auf die Bestimmung des Genies bei Kant nahe, wo dieses als eine „angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“,³¹² charakterisiert wird. Wenn Schiller hier tatsächlich das Genialische aus kantischer Perspektive in den Briefwechsel mit Goethe einführt, so bezieht er sich auf das nicht erlernbare Talent in der schönen Kunst im Unterschied zur erlernbaren mechanischen Kunst und damit auf das belebende Prinzip im Gemüt, den Geist: In ästhetischer Bedeutung ist dieses Prinzip als das Spiel zweckmäßig in Schwung versetzter Gemütskräfte bekanntlich das Vermögen, ästhetische Ideen darzustellen.³¹³ (vgl. 3.2.2) Mit dieser Aufstellung verleiht Schiller seiner Hoffnung Ausdruck, eine beiderseitige Orientierung auf den jeweils anderen Standpunkt könne den notwendigen Bezug herstellen, um auf unterschiedlichen Wegen (ästhetische Idee vs. Vernunftidee) zu einem Ziel (die umfassende Erkenntnis) zu gelangen.

Goethes Reaktion fällt verhalten aus, in seinem Antwortschreiben geht er nicht auf die vorgeschlagene Vermittlung über das Genialische ein, sondern hebt die Bedeutung des in der

³¹⁰ NA 27, S. 24f. (23. August 1794)

³¹¹ NA 27, S. 26. (23. August 1794)

³¹² KdU, § 46, S. 307.

³¹³ KdU, § 49, S. 313f. B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, macht darauf aufmerksam, daß die Unterschiede zwischen Kants und Goethes Symbolbegriff offensichtlicher sind als etwaige Gemeinsamkeiten. In der kantischen Definition der ästhetischen Idee lassen sich jedoch deutliche Bezugspunkte zum goetheschen Symbolverständnis aufweisen. (ebd., S. 95)

Erfahrung liegenden, sinnlich zu vergegenwärtigenden und alle Fälle in sich begreifenden Phänomens hervor:

Wie groß der Vortheil Ihrer Theilnehmung für mich seyn wird, werden Sie bald sehen, wenn Sie, bey näherer Bekanntschaft, eine Art Dunckelheit und Zaudern bei mir entdecken werden, über die ich nicht Herr werden kann, wenn ich mich ihrer gleich sehr deutlich bewußt bin. Doch dergleichen Phänomene finden sich mehr in unsrer Natur, von der wir uns doch gerne regieren lassen, wenn sie nur nicht gar zu tyrannisch ist.³¹⁴

Die von Schiller angestrebte höhere Synthese wird weder zu diesem noch zu einem späteren Zeitpunkt erreicht; Goethe läßt noch in „Glückliches Ereignis“ den ergebnislosen Ausgang des Streitgesprächs durch einen Bund in einem „vielleicht nie ganz zu schlichtenden Wettkampf zwischen Objekt und Subjekt“ besiegeln.³¹⁵ Und in der noch späteren *Maxime* heißt es mit Blick auf den Briefwechsel:³¹⁶

Mein Verhältniß zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung beider auf Einen Zweck, unsere gemeinsame Thätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten. Bei einer zarten Differenz, die einst zwischen uns zur Sprache kam, und woran ich durch eine Stelle seines Briefs wieder erinnert werde, macht' ich folgende Betrachtungen. Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.³¹⁷

Im Abstand von beinahe drei Jahrzehnten nach der denkwürdigen Begegnung problematisiert Goethe noch einmal präzise den Verlauf der Richtung, in der ein Dichter (und Natur-

³¹⁴ WA IV/10, S. 184f.

³¹⁵ LA I/9, S. 82. Es kann lediglich gemutmaßt werden, ob nicht doch eher Schillers große „Anziehungskraft“ und die innige Bekanntschaft mit dessen Gattin für ein „dauernde[s] Verständnis“ der beiden Gesprächspartner verantwortlich gewesen sein könnte. (vgl. ebd.) Dagegen spricht zumindest eine Bemerkung Goethes am 11. April 1827 über die Freundschaft mit Jacobi (der kein Interesse an seinen Bestrebungen hatte) im Vergleich zu Schiller: „Dagegen war mein Verhältnis mit Schiller so einzig, weil wir das herrlichste Bindemittel in unseren gemeinsamen Bestrebungen fanden und es für uns keiner sogenannten besonderen Freundschaft weiter bedurfte.“ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832*, Berlin 1956, S. 306.

³¹⁶ Vgl. die Einschätzung vom 14. April 1824: „[...] So ist Schillers Stil am prächtigsten und wirksamsten, sobald er nicht philosophiert, wie ich noch heute an seinen höchst bedeutenden Briefen gesehen, mit denen ich mich gerade beschäftige.“ J. P. Eckermann, *Gespräche*, S. 126.

³¹⁷ MuR, Nr. 279 (*Aus Kunst und Altertum*, Bd. 5, Heft 3, 1825). B. A. Sørensen, *Die „zarte Differenz“*, S. 639f. vermutet in der späten Allegoriekritik eine Reaktion auf die Allegorie als poetologisches Prinzip im Umfeld der Romantiker in unmittelbarem Bezug zu Schillers Abhandlungen und Dichtungen.

beobachter) verfahren muß. Ausdrücklich wird die Bedeutung des Besonderen als Grundlage der Erkenntnis benannt, wobei das Allgemeine nicht vor aller Erfahrung des Besonderen zu haben oder als bereits konkretes Faktum vorauszusetzen ist: „Das Besondere unterliegt ewig dem Allgemeinen; das Allgemeine hat ewig sich dem Besondern zu fügen.“³¹⁸ Der Zusatz „ewig“ deutet auf die grundlegende Annahme einer unumstößlichen Gesetzlichkeit im Geschauten, die in immer wieder erneuerten Erkenntnisprozessen vom Besonderen ausgehend erschlossen werden kann. Schillers Versuch, Erfahrung und Idee aufeinander zu beziehen, muß an der Unvereinbarkeit der intendierten Ziele scheitern, da Schiller trotz anfänglich emphatischer Bejahung der intuitiv verfahrenen Anschauung in letzter Konsequenz auf die Idee zurückkommen will bzw. den bei Goethe vermuteten „Reichthum von Ideen“ zu konkretisieren hofft:

Sie bestreben sich Ihre große Ideenwelt zu simplifizieren, ich suche Varietät für meine kleinen Besitzungen. Sie haben ein Königreich zu regieren, ich nur eine etwas zahlreiche Familie von Begriffen, die ich herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte. Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination als ihre gemeinschaftliche Repraesentation gleichsam compromittiert zu haben. Im Grund ist dieß das höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauung zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen.³¹⁹

Auffällig ist, daß Schiller seinen eigenen Verstand in diesem Brief als „eigentlich mehr symbolisierend“ und sich selbst als „eine ZwitterArt, zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie“ beschreibt.³²⁰ Eine Erwiderung Goethes liegt nicht vor, allerdings dürfte diese Selbstzuschreibung Schillers nicht auf rückhaltlose Zustimmung gestoßen sein: Das „Glückliche Ereignis“ endet mit einer höflich-bestimmten Mitteilung an „diejenigen, welche, von einem höheren Standpunkte, die behagliche Sicherheit des Menschenverstandes überschauen, des, einem gesunden Menschen angeboren Verstandes, der weder an den Gegenständen und ihrem Bezug, noch an dem eigenen Befugnis sie zu erkennen, zu begreifen, zu beurteilen, zu schätzen, zu benutzen zweifelt [...]“. Es sei ein „fast Unmögliches [...], wenn man die Übergänge in einen geläuterten, freieren, selbstbewußten Zustand, deren es tausend und aber tausend geben muß, zu schildern unternimmt“. Goethe vermißt an diesem spekulativen Vor-

³¹⁸ MuR, Nr. 199 (*Aus Kunst und Altertum*, Bd. 4, Heft 2, 1823).

³¹⁹ NA 27, S. 31f. (31. August 1794).

³²⁰ NA 27, S. 32. (31. August 1794).

gehen „auf Irr-, Schleif- und Schleichwegen“ vor allem die „Bildungsstufen“, die vor einem „unbeabsichtigte[n] Sprung und belebte[n] Aufsprung zu einer höhern Kultur“ bewahren.³²¹

Die Einschätzung des Verhältnisses zwischen Erfahrung und Idee in der Zeit, als die morphologischen Hefte erscheinen, war 1794 so noch nicht ausgearbeitet: Erst drei Jahre später, während einer Reise in die Schweiz, teilt Goethe aus Frankfurt mit Blick auf das elterliche Haus und die urbane Entwicklung in einem Brief an Schiller mit,

daß die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab, eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auffiel daß ich den Grunde nachzudenken sogleich gereizt wurde und ich habe folgendes gefunden: das was ich im allgemeinen sehe und erfahre schließt sich recht gut an alles übrige an, was mir sonst bekannt ist und ist mir nicht unangenehm, weil es in der ganzen Masse meiner Kenntnisse mitzählt, und das Kapital vermehren hilft. [...] Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet, und zu meiner Verwunderung bemerkt daß sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche, es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen.³²²

Aus dieser Erkenntnis heraus, die für Goethe von besonderer Wichtigkeit ist und ihn in den Stand versetzt, die empirische Erscheinung, das subjektive Gefühl und die Allgemeinheit der Idee als eine unmittelbar sich darbietende Synthese zu begreifen,³²³ ist die kontrastierende Gegenüberstellung von Allegorie und Symbol in dem kurzen Aufsatz „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ (1797) zu verstehen. Erstmals wird hier eine begriffliche Unterscheidung durchgeführt, die von dem tiefen Gefühl ausgeht, „das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird“.³²⁴ Während im früheren Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“ (1789) eine sukzessive Steigerung künstlerischer Ausprägung vorgestellt wurde, die im *Stil* bereits die Konzeption des Symbolischen weitgehend vorwegnimmt, wird nun neben der

³²¹ LA I/9, S. 82f.

³²² WA IV/12, S. 244 (16./17. August 1797).

³²³ „[D]ie Sache ist wichtig, denn sie hebt den Widerspruch der zwischen meiner Natur und der unmittelbaren Erfahrung lag, den ich in früherer Zeit niemals lösen konnte, sogleich auf [...]“ (WA IV/12, S. 246f.) Siehe auch B. A. Sørensen, *Die „zarte Differenz“*, S. 638. Auf die Relevanz der im Brief erwähnten Sentimentalität sowie die Einschätzung Schillers im Anschluß an seinen Beitrag *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Goethe als naiven, sich selbst dagegen als sentimentalischen Charakter zu beschreiben, kann im Rahmen dieser Arbeit mit dem Fokus auf die Unterscheidung von Allegorie und Symbol nicht in detail eingegangen werden.

³²⁴ WA I/47, S. 94. Vgl. dazu ausführlich B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus*, S. 108–112.

Einteilung von Gegenständen der bildenden Kunst in Gattungen „die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen“. ³²⁵ Demnach scheinen symbolisch dargestellte Gegenstände „bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt“. Allein in der Darstellung liegt dieser Bestimmung zufolge die ganze mögliche Bedeutung solcher Gegenstände, alle anderen Bezugnahmen werden „immer auf indirecte Weise geschehen“. ³²⁶ Dieses Verständnis des Symbolischen kommt zumindest in Hinsicht auf die Gegenstände der Kunst nicht mit Kants Bestimmung der intuitiv-symbolischen und indirekten Veranschaulichung überein; das Wesentliche der symbolischen Darstellung liegt laut Goethes Diktion in den Gegenständen selbst und nicht in einer veranschaulichenden Beziehung, aus der eine symbolische Darstellung in der „Kritik der Urteilskraft“ erst ihre wirkliche Überzeugungskraft gewinnt.

Goethe faßt symbolische Gegenstände in „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“ schon in einer Weise auf, wie sie später in Schellings Bestimmung des Symbolischen anhand mythologischer Figuren ihren konsequentesten Ausdruck gefunden hat. Das Frankfurter Erlebnis macht die faszinierende Koinzidenz von Allgemeinem und Besonderem in einem besonderen Fall einsichtig, allerdings wird daraufhin kein streng systematischer Anspruch erhoben. Die Gegenstände, mit denen Goethe sich in den Straßen seiner Heimatstadt konfrontiert sieht, sind prägnant, weil sie den Geist nicht in allegorischer Manier „gleichsam in sich selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen“, ³²⁷ sondern eine Fülle von bedeutsamen Aspekten in sich bergen, die den Betrachter selbst fordern und anregen. Der Vorgang des Schauens ist ästhetischer Art und Goethes symbolische

³²⁵ WA I/47, S. 93. Franz Meyer, *Das Symbol in der bildenden Kunst*, in: G. Benedetti; U. Rauchfleisch (Hrsg.), *Welt der Symbole*, S. 113–130, weist aus kunstgeschichtlicher Perspektive darauf hin, daß die Untersuchung des Symbols einerseits eine Geschichte des Umgangs mit Symbolen im Kunstwerk und andererseits eine Geschichte der Auffassungen des Symbolischen sein muß. So fehle in der Interpretation von Kunstwerken oft das notwendige Wissen, um eine ‚Botschaft‘ zu entschlüsseln, und auch die Teilhabe an einer bestimmten, ganz spezifischen Kultursituation. Dieses Manko werde aus heutiger Sicht durch ein „ästhetisches Erlebnis, und das heißt im wesentlichen durch die seit der Romantik in Gang gekommene Sensibilisierung für den Symbolcharakter des Kunstwerks als Ganzem“, ersetzt. (ebd., S. 116) Meyer meint für die Kunst des Mittelalters bis zum Barock (für ihn bis Mitte des 18. Jahrhunderts) zwar die Verwendung und Konstituierung allegorischer Figurationen und Konstellationen, zugleich aber eine „symbolische Weltanschauung“ im Deutungsgefüge des zeitgenössischen Betrachters ausmachen zu können, deren Fehlen zur ‚verrufenen‘ Form der starren Allegorie im 19. Jahrhundert geführt habe. (ebd., S. 117ff.) Falls Meyers Diagnose der „historische[n] Wasserscheide der Romantik“ stimmt, worauf die Vorstellung von einem symbolischen Kunstwerk als solchem in einer „Weltzusammenschau“ und vom bestimmenden Wert des Einzelnen zum Ganzen zurückgeht (ebd., S. 124ff.), dann wäre Goethe mit seiner erst posthum veröffentlichten, aber durch den ‚Co-Autor‘ Johann Heinrich Meyer bekannten Abhandlung *Über die bildenden Gegenstände der Kunst* als unmittelbarer Vordenker romantischen Kunstempfindens einzustufen.

³²⁶ WA I/47, S. 94.

³²⁷ WA I/47, S. 95.

Anschauung bezieht sich auf ästhetische Ideen, denen laut Kant kein Begriff „adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“. ³²⁸

In einer vermutlich 1807 entstandenen Maxime wird das eigentlich unkünstlerische, allegorische Verfahren der künstlerischen Symbolik gegenübergestellt, mit präziser Betonung des unabschließbaren Gehaltes im Symbolischen:

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch bekränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe. ³²⁹

Die „eminente[n] Fälle“ sind bewußt gewordene, klar-verworrene Vorstellungen, auf die ein individueller Betrachter aufmerksam wird und die als Vorstellung der produktiven Einbildungskraft „viel zu denken“ veranlassen. ³³⁰ Sie stehen „in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern“ für einen umfassenderen Zusammenhang, der über ähnliche Vorstellungen in sukzessiv fortschreitender Reihung und Ordnung zwar skizziert, aber in seiner Vielgestaltigkeit niemals vollständig erfaßt werden kann. Diese einzelnen, vielsagenden Fälle sind – und dies hat Goethe gesehen – die einzige Möglichkeit, um über ein zeitweilig beschränktes empirisches Sammeln nach schematischen Kategorien hinauszukommen und im beziehungsreichen, analogisch nach Ähnlichkeiten suchenden Verfahren Erkenntnis zu erlangen.

³²⁸ KdU, § 49, S. 314. Wie wenig verbreitet diese Anschauungsweise in den folgenden Jahrzehnten gewesen sein muß, belegt eine resignative Maxime Goethes vom Oktober 1831: „Alles Prägnante, was allein an einem Kunstwerk vortrefflich ist, wird nicht anerkannt, alles Fruchtbare und Fördernde wird beseitigt, eine tiefumfassende Synthesis begreift nicht leicht jemand.“ (MuR, Nr. 1101, Aus dem Nachlaß. Über Kunst und Kunstgeschichte)

³²⁹ MuR, Nr. 1112f. (Aus dem Nachlaß, Über Kunst und Kunstgeschichte). C. Hayes, *Symbol and Allegory*, macht in diesem Zusammenhang geltend, daß diese folgenschwere Einschätzung der Allegorie als ein fest umrissenes und konventionalisiertes Bild („And so allegory has become virtually synonymous with superficiality“) unbegründet ist. (S. 282) Tatsächlich wird hier in kontrastierender Opposition zum Symbol lediglich auf die schematisierende Funktion der Allegorie verwiesen, der darüber hinaus noch bestehende sinnliche Gehalt, von dem die Konvention abstrahieren muß, dabei jedoch vernachlässigt.

³³⁰ KdU, § 49, S. 314.

Parabase

Freudig war, vor vielen Jahren,
 Eifrig so der Geist bestrebt,
 Zu erforschen, zu erfahren,
 Wie Natur im Schaffen lebt.
 Und es ist das ewig Eine,
 Das sich vielfach offenbart;
 Klein das Große, groß das Kleine,
 Alles nach der eignen Art.
 Immer wechselnd, fest sich haltend;
 Nah und fern und fern und nah;
 So gestaltend, umgestaltend –
 Zum Erstaunen bin ich da.³³¹

³³¹ WA I/3, S. 84 (erstmalig gedruckt 1820, Zur Morphologie 1817–1824, Bd. 1, Heft 3). Vgl. den Titel *Parabase* (Einschub in der attischen Komödie, gemischt aus Gesang und Rezitation von Chorführer und Chor) mit der Verszeile „Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz“ (*Metamorphose der Pflanzen*, WA I/3, S. 85, V 6). Joachim Schulte, *Chor und Gesetz. Zur „morphologischen Methode“ bei Goethe und Wittgenstein*, in: ders., *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–42, hat von diesem Vers ausgehend gezeigt, daß die übersichtliche Darstellung, in der über die Konstruktion einer Reihung und Anordnung der Phänomene von einem Phänomen zum anderen ableitend übergegangen werden kann und die Dinge, die ‚der Idee nach‘ zusammengehören, in einen Zusammenhang zu bringen sind, sowohl bei Goethe als auch bei Wittgenstein grundlegendes Prinzip der Erkenntnis ist.

6. Schlußbetrachtung

Die vorliegende Arbeit hat unter bewußter Verwendung des sprachlichen Ausdrucks „das Symbolische“ zu zeigen versucht, wie in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraum von zwei Jahrzehnten mehrere wirkmächtige symboltheoretische Konzeptionen mit der Erkenntnis umgegangen sind, daß es neben Bezeichnungs- und Bedeutungsverhältnissen über konventionell vereinbarte Zeichen noch eine Ebene des Verstehens gibt, die sich einer begrifflich-diskursiven Beschreibung entzieht.

In seiner ästhetiktheoretischen Schrift verweist Baumgarten auf prägnante Vorstellungen, die bewußt wahrgenommen und erkannt, in ihrer Merkmalsfülle jedoch nicht deutlich unterschieden werden können. Diese sinnlichen Vorstellungen treten bei Kant als ästhetische Ideen hervor und sind durch die Häufung bestimmungsrelevanter Merkmale nicht über eine eindeutige Begriffsbestimmung zu erschließen. Die in der „Kritik der Urteilskraft“ eingeführte Veranschaulichung von Vernunftbegriffen über ein intuitiv-analogisches Verfahren bringt erstmalig den Gebrauch einer Übertragung von Anschauungen, die als sinnliche Vorstellungen mehr zu verstehen geben als ein einzelner Begriff oder eine erklärende Rede, mit dem zuvor hauptsächlich als Zeichen gebrauchten ‚Symbol‘ in Verbindung. Das Symbolische, wie es in dieser Arbeit ausgehend von Kant verstanden wurde, ist im Zusammenhang mit einem Verstehensprozeß zu sehen, wodurch die Bezeichnung ‚prägnante Vorstellung‘ um eine Bedeutungsnuance reicher wird: Neben einer vielsagenden, ‚bedeutungsschwangeren‘ Fülle steht der Ausdruck auch für eine Vorstellung, die zwar nicht auf einen sprachlichen Begriff zu bringen ist, dafür aber durch die ‚ins Auge fallenden‘ Merkmale oder die Art der Darstellung einen Sachverhalt kurz und übersichtlich (‚auf einen Blick‘) auszudrücken vermag. Wie gezeigt wurde, ist die dafür notwendige Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erkennen, eng mit einem freien Spiel der Gemütskräfte verbunden, wobei sowohl Verstand als auch Einbildungskraft in wechselseitiger Beanspruchung produktiv sind.

Während in Kants Überlegungen das Symbolische nur cursorisch vorkommt und neben dem bekannten § 59 in der „Kritik der Urteilskraft“ vor allem aus den Bemerkungen über ästhetische Ideen zu erschließen ist, übernimmt Schelling das Symbolische in seine identitätsphilosophische Konzeption und weist ihm den Status des synthetisierenden Moments zu: Aus der Erkenntnis heraus, daß ein symbolisches Verstehen mehr ist als bloßes Bedeuten, welches auf etwas nicht in ihm Enthaltene verweist, sondern in der Anschauung selbst etwas liegt, was wesentlich für ein Verständnis ist, kommt Schelling zu der apodiktischen Überzeugung, daß

das Symbolische in der bildenden und redenden Kunst nicht nur bedeutet, sondern auch ist. Anhand der in der „Philosophie der Kunst“ besonders in den Vordergrund gestellten mythologischen Figuren, die je nach zeitgenössischem Verständnis auch als Allegorien, also bereits konventionalisierte Veranschaulichungen verstanden werden können, mag diese Einschätzung verwirrend oder gar unplausibel erscheinen. Sieht man jedoch von der systemabhängigen Bedingung in Schellings Auffassung ab, nach der Subjekt und Objekt in einem Indifferenzpunkt zusammenfallen müssen, so ergeben sich für ein erkenntnisfähiges Individuum durchaus Bezugspunkte, die auf eine Vermittlung von Erfahrung (der sinnliche Eindruck) und Idee (die verstandesgemäße Einordnung dieses Eindrucks) hinweisen. Durch die Befähigung, in einem unmittelbaren Vollzug zugleich eine sinnliche Qualität und einen Bedeutungsgehalt erfassen zu können, werden die dafür in Anspruch genommenen Dinge zwar symbolisch, sie bleiben es aber nur so lange, wie die symbolische Bezugnahme und das daraus hervorgehende Verstehen andauern. Mit Blick auf die in dieser Arbeit besprochenen Texte sind m.E. kaum Anhaltspunkte dafür zu finden, daß einer der genannten Autoren ernstlich die Auffassung vertritt, in der sinnlich wahrnehmbaren Weltwirklichkeit lägen Symbole und Zeichen bereits präformiert vor und harren lediglich ihrer Entschlüsselung.

Selbst Goethe, der vor allem in seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten den Status des Phänomens, der bedeutsamen sinnlichen Erscheinung hervorhebt, verfällt im hier fokussierten Zeitraum nicht in die mystische Auffassung der Jugendjahre zurück, sondern betrachtet die in der Naturanschauung vorzunehmende Aufstellung von übersichtlichen Reihen und die Typenbildung in erster Linie als erkenntnisfördernde Verfahren. In den vielgestaltigen Erscheinungen ist darüber hinaus eine symbolische Prägnanz auszumachen, in der sich einzelne Gestalten dem beobachtenden Geist ‚förmlich‘ anbieten, wobei diese sinnlichen Vorstellungen den Beobachter mehr zu weiterführenden Überlegungen anregen als andere. Mit der Besprechung der „Metamorphose der Pflanzen“ wurde gezeigt, daß es nicht so sehr darauf ankommt, was als ‚symbolisch‘ bezeichnet wird, seien es Gegenstände der Natur oder Kunstwerke. Viel bedeutsamer ist hingegen der tatsächlich sich vollziehende Erkenntnisprozeß, bei dem in vielsagenden Vorstellungen Ähnlichkeitsbeziehungen hergestellt werden und der in gewisser Hinsicht ‚unausschöpflich‘ ist. Erklärungen über das Symbolische kommen an einem bestimmten Punkt der Rede nicht mehr weiter, und wo die Grenze des Diskursiven erreicht ist, muß jeder selbst diese Art von Erfahrung machen, um ‚wirklich‘ richtig zu verstehen.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

BACHMANN, Carl Friedrich, *Die Kunstwissenschaft in ihrem allgemeinen Umriss*, Jena 1811.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus – Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, übers., eingl. und hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg 1983.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, übers., eingl. und hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/1758)*, übers., eingl. und hrsg. v. Hans Rudolf Schweizer. Hamburg ²1988.

BATSCH, August Johann Georg Carl, *Botanik für Frauenzimmer und Pflanzenliebhaber, welche keine Gelehrten sind*, Weimar 1795.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Die Andacht zum Kreuze*, übers. v. August Wilhelm Schlegel, in: *Schauspiele von Don Pedro Calderon de la Barca*, I. Bd., Berlin 1803, S. 1–152. [Spanisches Theater. Hrsg. v. A. W. Schlegel. I. Bd.]

ECKERMANN, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 1823–1832*, Berlin 1956.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Die Metamorphose der Pflanzen*, mit Erl. und einem Nachw. v. Dorothea Kuhn, Weinheim 1984.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Die Schriften zur Naturwissenschaft*, hrsg. im Auftrag der Deutschen Akademie der Naturforscher zu Halle, Weimar 1947ff.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, 5. Bde., hrsg. und eingl. v. Rudolf Steiner, Stuttgart Berlin Leipzig o. J.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, hrsg. v. Max Hecker, Weimar 1907. [Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. 21]

GOETHE, Johann Wolfgang, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887ff.

HANDKE, Peter, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt am Main ²1991.

HOVEN, Friedrich Wilhelm von, *Versuch über die Wichtigkeit der dunkeln Vorstellungen in der Theorie von den Empfindungen*, Stuttgart 1780.

KANT, Immanuel, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hrsg. v. Reinhard Brandt, Hamburg 2000.

KANT, Immanuel, *Gesammelte Werke*, I. Abt., 9 Bde., hrsg. v. der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1902–1923.

- KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Beilage: *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft*, hrsg. und eingel. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2006.
- KANT, Immanuel, *Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, hrsg. und eingel. v. Karl Vorländer, Hamburg ⁶1953 (v. Norbert Hinske durchgesehener ND Hamburg 1976).
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* (Betrachtung über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen), in: ders., *Kleine Schriften zur Metaphysik*, hrsg. und übers. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt am Main ²1986, S. 32–47. [Philosophische Schriften. Bd. 1]
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, übers., eingel. und hrsg. v. Ernst Cassirer und Arthur Buchenau, Hamburg 1996. [Philosophische Werke in vier Bänden. Bd. 3]
- MEIER, Georg Friedrich, *Vernunftlehre*, hrsg. v. Günther Schenk nach der 1. Aufl. 1752, Halle (Saale) 1997.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Horst Fuhrmans, 3 Bde., Bonn 1962–1975.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch*, eingel. und hrsg. v. Manfred Durner, Hamburg 2005.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Karl Friedrich August Schelling, Augsburg 1856–1861.
- SCHILLER, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, hrsg. im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie, Weimar 1943ff.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Die Gemählde. Gespräch*, Amsterdam Dresden 1996.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Sämmtliche Werke*, 16 Bde., hrsg. v. Eduard Böcking, Leipzig 1846.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Ueber das spanische Theater*, in: Friedrich Schlegel (Hrsg.), *Europa. Eine Zeitschrift*, Frankfurt am Main 1803, S. 72–87.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Über Goethes Meister*, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente* (1798–1801), hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn 1988, S. 157–169. [Studienausgabe. Bd. 2]
- SCHWAB, Johann Christoph, *Von den dunkeln Vorstellungen; ein Beytrag zu der Lehre von dem Ursprung der menschlichen Erkenntniß*, Stuttgart 1813.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, hrsg. v. Harold Jenkins, London New York 1989f.
- SPINOZA, Baruch de, *Die Ethik nach geometrischer Methode dargestellt*, übers. v. Otto Baensch, Hamburg 1989. [Sämtliche Werke, hrsg. v. Carl Gebhardt, Bd. 2]
- WOLFF, Christian, *Philosophia rationalis sive logica, pars II*, hrsg. v. Jean École, Hildesheim et. al. 1983 (ND der Ausgabe Frankfurt Leipzig 1740). [Gesammelte Werke II. Abt. Bd. 1.2]

WOLFF, Christian, *Psychologia empirica*, hrsg. v. J. École, Hildesheim et.al. 1968 (ND der Ausgabe Frankfurt Leipzig 1738). [Gesammelte Werke II. Abt. Bd. 5]

WOLFF, Christian, *Psychologia rationalis*, hrsg. v. J. École, Hildesheim et.al. 1994 (ND der Ausgabe Frankfurt Leipzig 1740). [Gesammelte Werke II. Abt. Bd. 6]

WOLFF, Christian, *Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, eingel. und hrsg. v. Charles A. Corr [u.a.], Hildesheim et.al. 1983. [Gesammelte Werke I. Abt., Bd. 2]

Sekundärliteratur

ADLER, Hans, *Fundus animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*, in: DVjs 62 (1988), S. 197–220.

ADLER, Jeremy, *Schellings Philosophie und Goethes weltanschauliche Lyrik*, in: GJb 112 (1995), S. 149–165.

ADORNO, Theodor W., *Der Essay als Form*, in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 2: Noten zur Literatur, Frankfurt am Main ³1990, S. 9–33.

AMMERLAHN, Hellmut, *Imagination und Wahrheit. Goethes Künstler-Bildungsroman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Struktur, Symbolik, Poetologie*, Würzburg 2003.

BAUMGARTNER, Hans Michael; KORTEN, Harald, *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, München 1996.

BERGMANN, Ernst, *Die Begründung der deutschen Ästhetik, durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*, Leipzig 1911.

BEYER, Andreas, *Klassik und Romantik – Zwei Enden einer Epoche*, in: Klassik und Romantik, München u.a. 2006, S. 9–37. [Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. Bd. 6]

BINDER, Wolfgang, *Das „offenbare Geheimnis“. Goethes Symbolverständnis*, in: Gaetano Benedetti, Udo Rauchfleisch (Hrsg.), *Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses*, Göttingen 1988, S. 146–163.

BLACK, Max, *Die Metapher*, in: Anselm Haverkamp (Hrsg.), *Theorie der Metapher*, Darmstadt ²1996, S. 55–79.

BREIDBACH, Olaf, *Transformation statt Reihung – Naturdetail und Naturganzes in Goethes Metamorphosenlehre*, in: ders.; Paul Ziche (Hrsg.), *Naturwissenschaften um 1800. Wissenschaftskultur in Jena-Weimar*, Weimar 2001, S. 46–64.

CAMPE, Rüdiger, *Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik*, in: DZPhil 49 (2001), S. 243–255.

CASSIRER, Ernst, *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, 4 Bde, in: Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Birgit Recki, Hamburg 1998ff.

CAYGILL, Howard, *Über Erfindung und Neuerfindungen der Ästhetik*, in: DZPhil 49 (2001), S. 233–241.

- DIETZSCH, Steffen, *Schellings kurzer Sommer der Identität*, Nachwort, in: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch, hrsg. v. S. Dietzsch, Leipzig 1989, S. 119–129.
- DÜRR, Volker, „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“: *Hypotaxis, Abstraction and the „Realistic Symbol“*, in: ders.; Géza von Molnár (Hrsg.), *Versuche zu Goethe. Festschrift für Erich Heller*, Heidelberg 1976, S. 201–211.
- ERPENBECK, John, „... *die Gegenstände der Natur an sich selbst* ...“. *Subjekt und Objekt in Goethes naturwissenschaftlichem Denken seit der italienischen Reise*, in: GJb 105 (1988), S. 212–232.
- FLEMMING, Willi, *Goethe und das Theater seiner Zeit*, Stuttgart et. al. 1968.
- FRANKE, Ursula, Art. *Analogon rationis*, in: HWP, Bd. 1, Sp. 229f.
- GABRIEL, Gottfried, Art. *Klar und deutlich*, in: HWP, Bd. 4, Sp. 846–848.
- GABRIEL, Gottfried, Art. *Verworrenheit II*, in: HWP Bd. 11, Sp. 1017–1020.
- GABRIEL, Gottfried, *Ästhetischer „Witz“ und logischer „Scharfsinn“. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Erlangen Jena 1996.
[Jenaer Philosophische Vorträge und Studien 15]
- GABRIEL, Gottfried, *Der „Witz“ der reflektierenden Urteilskraft*, in: Frithjof Rodi (Hrsg.), *Urteilskraft und Heuristik in den Wissenschaften. Beiträge zur Entstehung des Neuen*, Weilerswist 2003, S. 197–210.
- GABRIEL, Gottfried, *Literarische Form und nicht-propositionale Erkenntnis in der Philosophie*, in: ders.; Christiane Schildknecht (Hrsg.), *Literarische Formen der Philosophie*, Stuttgart 1990, S. 1–25.
- GABRIEL, Gottfried, *Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung*, Paderborn et. al. 1997.
- GERIGK, Horst-Jürgen, *Die Sache der Dichtung*, Hürtgenwald 1991.
- GOODMAN, Nelson, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt am Main 1997.
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *Die italienische Literatur vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. III, Frankfurt am Main Berlin 1988, S. 231–257.
- GULYGA, Arsenij, *Schelling. Leben und Werk*, Stuttgart 1989.
- HAMM, Heinz, Art. *Symbol*, in: Karlheinz Barck et. al. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart Weimar 2003, S. 805–839.
- HAYES, Charles, *Symbol and Allegory: A Problem in Literary Theory*, in: *The Germanic Review* Vol. XLIV, New York 1969, S. 273–288.
- HERES, Gerald, *Dresdner Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig 1911.
- HÜBNER, Julius, *Verzeichniss der Königlichen Gemälde-Galerie*, Dresden 1880.
- HUESMANN, Heinrich, *Shakespeare-Inszenierungen unter Goethe in Weimar*, Wien 1968.

- JACOBS, Wilhelm G., *Schelling im Deutschen Idealismus. Interaktionen und Kontroversen*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), F. W. J. Schelling, Stuttgart Weimar 1998, S. 66–81.
- JÄGER, Michael, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, Hildesheim et. al. 1984.
- JÄHNIG, Dieter, *Die Schlüsselstellung der Kunst bei Schelling*, in: Manfred Frank; Gerhard Kurz (Hrsg.), Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen, Frankfurt am Main 1975, S. 329–340.
- KLEINSCHIEDER, Manfred, *Goethes Naturstudien. Wissenschaftstheoretische und -geschichtliche Untersuchungen*, Bonn 1971.
- KNATZ, Lothar, *Die Philosophie der Kunst*, in: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.), F. W. J. Schelling, Stuttgart Weimar 1998. S. 109–123.
- KNATZ, Lothar, *Geschichte – Kunst – Mythos: Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythologie*, Würzburg 1999.
- KOBBE, Peter, Art. *Symbol*, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin New York 1984, S. 308–333.
- KUHN, Dorothea, *Grundzüge der Goetheschen Morphologie*, in: GJb 95 (1978), S. 199–211.
- KUHN, Dorothea, *Nachwort*, in: J. W. v. Goethe, Die Metamorphose der Pflanzen, Weinheim 1984, S. 122–144.
- LINN, Marie-Luise, A. G. Baumgartens „Aesthetica“ und die antike Rhetorik, in: DVjs 41 (1967), S. 424–443.
- MANGER, Klaus, *Das Rätsel jenes wunderlichen Blattes: Goethes Gingo biloba*, in: Gerhard R. Kaiser; Heinrich Macher (Hrsg.), Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet, Heidelberg 2003, S. 52–70.
- MENDE, Erich, *Der Einfluß von Schellings „Princip“ auf Biologie und Physik der Romantik*, in: Philosophia naturalis. Archiv für Naturphilosophie und die philosophischen Grenzgebiete der exakten Wissenschaften und Wissenschaftsgeschichte 15 (1975), S. 461–485.
- MEYER, Franz, *Das Symbol in der bildenden Kunst*, in: Gaetano Benedetti; Udo Rauchfleisch (Hrsg.), Welt der Symbole. Interdisziplinäre Aspekte des Symbolverständnisses, Göttingen 1988, S. 113–130.
- MÜLLER, Günter, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle (Saale) 1944.
- MÜLLER, Lothar, *Nachwort*, in: A. W. Schlegel, *Die Gemählde. Gespräch*, Amsterdam Dresden 1996, S. 165–196.
- NEUBAUER, John, *Intellektuelle, intellektuale und ästhetische Anschauung. Zur Entstehung der romantischen Kunstauffassung*, in: DVjs 46 (1972), S. 294–319.
- NEUMANN, O., Art. *Aufmerksamkeit*, in: HWP, Bd. 1, Basel Stuttgart 1971, Sp. 635–645.
- OBERHAUSEN, Michael, *Dunkle Vorstellungen als Thema von Kants Anthropologie und A. G. Baumgartens Psychologie*, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte. Heft 14, Hamburg 2002, S. 123–146.

ORTLAND, Eberhard, *Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis. Ansätze zur Wiedergewinnung von Baumgartens uneingelöstem Projekt*, in: DZPhil 49 (2001), S. 257–274.

PAETZOLD, Heinz, *Kunst als Organon der Philosophie. Zum Problem des ästhetischen Absolutismus*, in: Richard Brinkmann (Hrsg.), *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, S. 392–403.

PIEPER, Annemarie, *Kant und die Methode der Analogie*, in: Gerhard Schönrich; Yasushi Kato (Hrsg.), *Kant in der Diskussion der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, S. 92–112.

POCHAT, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986.

PÖRKSEN, Uwe, „*Alles ist Blatt*“. *Über Reichweite und Grenzen der naturwissenschaftlichen Sprache und Darstellungsmodelle Goethes*, in: ders., *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1994, S. 109–130.
[Forum für Fachsprachen-Forschung 22]

PÖRKSEN, Uwe, *Die Selbstüberwachung des Beobachters. Goethes Naturwissenschaft als Brückenschlag zwischenmenschlicher Erfahrung und wissenschaftlicher Methode*, in: GJb 118 (2001), S. 202–216.

PÖRKSEN, Uwe, *Raumzeit. Goethes Zeitbegriff, abgelesen an seinen sprachlichen und zeichnerischen Naturstudien*, Stuttgart 1999.

PÖRKSEN, Uwe, *Zur Wissenschaftssprache und Sprachauffassung bei Linné und Goethe*, in: Freiburger Universitätsblätter 49, Freiburg im Breisgau 1975, S. 43–63.
(wieder abgedruckt in: ders., *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*, Tübingen 1994, S. 72–96)

PORTMANN, Adolf, *Goethe und der Begriff der Metamorphose*, in: GJb 90 (1973), S. 11–21.

ROHDE, Carsten, *Spiegeln und Schweben. Goethes autobiographisches Schreiben*, Göttingen 2006.

SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hrsg.), *F. W. J. Schelling*, Stuttgart Weimar 1998.

SCHLESINGER, Max, *Geschichte des Symbols. Ein Versuch*, Berlin 1912.

SCHULTE, Joachim, *Chor und Gesetz. Zur „morphologischen Methode“ bei Goethe und Wittgenstein*, in: ders., *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–42.

SCHWEIZER, Hans Rudolf, *Ästhetik als Philosophie der Erkenntnis*, Basel Stuttgart 1973.

SØRENSEN, Bengt Algot, *Die „zarte Differenz“. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe*, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 632–641.

SØRENSEN, Bengt Algot, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963.

STEINER, Rudolf, *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, Stuttgart 1962.

STEPHENSON, Roger H., „*Ein künstlicher Vortrag*“: *Die symbolische Form von Goethes naturwissenschaftlichen Schriften*, in: Barbara Naumann; Birgit Recki (Hrsg.), *Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft*, Berlin 2002, S. 27–42.

TILLIETTE, Xavier, *Schelling. Biographie*, Stuttgart 2004.

TITZMANN, Michael, *Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit*, in: Walter Haug (Hrsg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*, Stuttgart 1979, S. 642–665.

TROLL, Wilhelm; WOLF, K. Lothar, *Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie*, Leipzig 1940.

VOGEL, Klaus, *Das Symbolische bei Goethe. Begriffs-»Bilder« des Scheinens*, München 1997.

WALTHER, Angelo, *Zur Hängung der Dresdner Gemäldegalerie zwischen 1765 und 1832*, in: *Dresdner Kunstblätter* (1981), Heft III, S. 76–87.

WITTE, Egbert, *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A. G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*, Hildesheim et. al. 2000. [Studien und Materialien zur Geschichte der Philosophie. Bd. 8]

WOERMANN, Karl, *Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden*, Dresden ⁷1908.

ZELTNER, Hermann, *Das Identitätssystem*, in: Hans Michael Baumgartner (Hrsg.), *Schelling. Einführung in seine Philosophie*, Freiburg im Breisgau München 1975, S. 75–94.